

نشر وتوزيع دار الثقافة - الدوحة - قطر
١٩٨٦

صُورَةُ الْبَحْرِ

في الشعر العربي الحديث بالبحر

(١٩٦٠م - ١٩٨٠م)

هيّا محمد عبد العزيز الدهم
المعيدة بجامعة قطر

مقدمة

يدرس هذا البحث موضوعاً خاصاً في إطار تجربة الشعر العربي المعاصر في الخليج في المدة الواقعة بين سنتي: ١٩٦٠ - ١٩٨٠. وهذا الموضوع هو «صورة البحر في الشعر»، لأن البحر كان وما زال أحد المصادر الهامة لحياة الإنسان الخليجي في الماضي والحاضر، في عهد صيد اللؤلؤ، وفي عصر البترول. إن البحر بالنسبة للإنسان في الخليج ليس مصدراً للرزق فحسب، بل هو أيضاً أحد جزئيات الواقع الطبيعي الذي يعيش فيه، حيث تتصل الصحراء بالماء، ويتعاقب البر بالبحر، فالبحر أحد مظاهر الطبيعة القوية والجميلة التي تؤثر في الحياة الواقعية، وبالتالي في التجارب الفنية.

ولنظراً لهذه العلاقة التي تربط الإنسان العربي في الخليج بالبحر، ولبروزها بصورة واضحة في الشعر كان اختيار هذا الموضوع ليكون مجالاً للدراسة والبحث عند الشعراء المعاصرين الذين اهتموا به على طول سواحل الخليج ابتداء من الكوفي شمالاً إلى عمان جنوباً، ومروراً بدول البحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة، لأن هذه الدول الخمس تكون وحدة اجتماعية، ويشكل شعراؤها أيضاً - نتيجة الظروف المشابهة التي يعيشون فيها - وحدة فنية لها ملامحها المتقاربة التي ستبرز بالتفصيل من خلال الدراسة والتحليل.

وحركة الشعر العربي في الخليج - وهي رافدة من روافد الشعر العربي المعاصر - تنتسج الشعر - كغيرها من الأقطار الشقيقة - في كلا النسقين المعروفين اليوم وهما:

نسق الشعر العمودي الذي ما زال يحتفظ بكثير من سمات القصيدة العربية، ونسق الشعر المعاصر، الذي آثرنا أن نسميه «الشعر الحر»، وهذه التسمية - على الرغم من كثير من التحفظات التي تطلق عليها - تعد أكثر المصطلحات وضوحاً وتحديداً لهذا النوع من الشعر. إلا أن أغلب الشعراء الذين تناولتهم الدراسة يجمعون في إنتاجهم الشعري بين هذين النسقين: العمودي والحر، لذلك لم يكن باستطاعة البحث أن يفصل بينهما في بعض الفصول.

ومن جانب آخر فإنه على الرغم من اختلاف النسقين من حيث الشكل أو المقالب الفني لبناء القصيدة، إلا أن كليهما يقتربان من حيث الموقف، وتتداخل فيهما الرؤية وتميل إلى المزج بين التعبير الرومانسي والتصوير الواقعي لدرجة يصعب فيها أحياناً الفصل بين الموقفين، لذلك فقد تحاشى البحث - أحياناً - استخدام هذين المصطلحين (الرومانسية والواقعية)، فالمعاصرة فرضت قدراً كبيراً من التداخل بين الأشكال الشعرية وبين المذاهب الأدبية.

والشعراء الذين تناولتهم الدراسة يشكلون مجموعة كبيرة تكاد تمثل معظم الشعراء المعاصرين في منطقة الخليج. وأهم الذين عنوا بصورة البحر:

- شعراء من الكويت، ومنهم: محمد الفايز، وخليفة الوقيان، وعلي السبتي، وأحمد العدواني، وفاضل خلف، وعبدالله سنان، وعبدالله العتيبي.

- شعراء من البحرين ومنهم: أحمد محمد الخليفة، وعلي عبدالله خليفة، وغازي القصبي، وعلوي الهاشمي، وقاسم حداد، وعبدالرحمن رفيع.

- شعراء من قطر، ومنهم: مبارك بن سيف آل ثاني.

- شعراء من الامارات العربية المتحدة، ومنهم: عبدالله الطائي.

- شعراء من سلطنة عمان، ومنهم: سعيد الصقلاوي وذياب صخر العامري.

والأسماء السابقة تمثل أبرز الشعراء الذين اهتموا بصورة البحر في المرحلة التي حددتها الدراسة، وهي المدة من سنة ١٩٦٠ - ١٩٨٠. وسبب اختيار هذه الفترة الزمنية:

١ - قلة ورود صورة البحر في الشعر الذي كتب قبل عام ١٩٦٠، وإن كان هذا لم يمنع الإفادة من القصائد والمقطوعات التي سبقت هذه الفترة في بعض فصول البحث، ومن جانب آخر حرص البحث أن يحدد فترة زمنية تعينه على تثبيت نتائجه.

٢ - أن هذه الفترة تمثل مرحلة انتقال هامة على المستويين الاقتصادي والاجتماعي، وبالتالي فإن صداها في الفن يكشف عن موقف الإنسان العربي في الخليج، وعن رؤيته الجديدة للواقع وللفن أيضاً. وهذا ما حاول البحث أن يوضحه في فصول الدراسة. ويقع هذا البحث في ثلاثة فصول:

الفصل الأول: الموقف من البحر:

ويبدأ هذا الفصل بمقدمة توضح معنى الموقف في الفلسفة والأدب، ثم دراسة الموقف من البحر في جانبين هما: الموقف المباشر الذي يشمل وصف البحر، ثم صورة الغوص والبحار الذي ينقسم بدوره إلى دراسة مواقف الفخر بماضي الغوص ثم رصد معاناة البحار المادية والنفسية. ثم موقف الشاعر من القضايا المعاصرة، وهذا الجزء الأخير يشمل جانبين هما: الموقف السلبي الذي يؤدي إلى الابتعاد عن الواقع وفقدان القدرة على مواصلة السير والموقف الإيجابي من الواقع ودور الذات والمرأة والعودة إلى الأصالة.

والموقف الثاني هو الموقف الرمزي الذي يتكون من ثلاثة جوانب أيضاً: دلالات رمزية لمواقف مباشرة، وتوظيف بعض الإشارات والشخصيات التراثية، والتجارب الرمزية.

الفصل الثاني: الصورة الشعرية:

يبدأ هذا الفصل بمقدمة عن أهمية الصورة في الشعر، ثم ينتقل إلى دراسة أبرز أشكال الصورة وهي: الصورة القائمة على التشبيه، ثم صور الاستعارة، ثم الصور المركبة التي تجمع بين أكثر من شكل من أشكال الصورة الشعرية، وأخيراً القصيدة

الصورة التي تقوم على صورة واحدة تمتد في كل القصيدة. وفي داخل كل شكل من هذه الأشكال هناك تحليل لجوانب الصور الشعرية الثلاثة: مصادر الصورة ثم طبيعتها وأخيراً وظيفتها في داخل القصيدة.

الفصل الثالث: اللغة والموسيقى:

ويدرس هذا الفصل جانبي اللغة والموسيقى في قصائد البحر. والجزء الخاص باللغة يتناول ظاهرتين أسلوبيتين هما: شيوخ الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر ودراسة دلالتها ودورها الترابطي البيوي، ثم ظاهرة التكرار. أما الجزء الخاص بالموسيقى فقد تناول أبرز الظواهر الموسيقية في القصيدة ومنها: الأوزان والقافية والموسيقى الداخلية من خلال الدور الإيقاع البيوي. وفي نهاية هذا الفصل خاتمة عن الوحدة الفنية للقصيدة.

وبعد... فقد حرصت وأنا أدفع هذا البحث للطباعة أن يظل كما هو يوم أن قدم للمناقشة، ليمثل فترة من فترات حياتي العلمية، وهذا لا يمنع أن أعاود النظر فيه في فترات لاحقة فأضيف أو أحذف ما أراه مناسباً والكهال لله وحده.

وختاماً، فإنني أتوجه بالشكر إلى أستاذي الكريم الدكتور ماهر حسن فهمي الذي كان خير معين لي منذ بداية خطواتي مع البحث العلمي في الجامعة، وكانت موافقته على الاشتراك في مناقشة هذه الرسالة امتداداً لأفضاله، فله مني أوفى الشكر والتقدير.

ولا يسعني بعد هذا إلا أن أقدم جزيل شكري إلى أستاذي الفاضل الدكتور طه وادي السدي منحي من وقته وعلمه وكرمه وأخلاقه ما جعل كلمات الشكر تعجز عن أن ترد إليه جزءاً من عطائه الكريم. فله مني عميق التقدير ووافر الامتنان.

وأسأل الله العليّ القدير أن يوفقنا جميعاً إلى طريق الخير والرشاد.

هيا محمد الدرهم

رجب ١٤٠٥ هـ / مارس ١٩٨٥ م

الفصل الأول

الموقف من البحر

يشكل البحر بالنسبة للإنسان العربي في الخليج أحد المعطيات الهامة التي تلح على بخيلة الشاعر. وكلمة «موقف» مصطلح فلسفي شاع في البداية في بعض الفلسفات الحديثة ومنها فلسفة الوجودية، ومعناه: «علاقة الكائن الحي ببيئته وبالأخرين في وقت ومكان محددين. وهذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته»^(١). «فقد بين سارتر في كتاب: «الوجود والعدم» أن للموقف أربع صفات هي:

- (١) الموقف مضاف إلى فعل الذات ولا وجود له إلا إذا كان هنالك نزوع إلى مجاوزة المعطيات الواقعية في سبيل غاية.
- (٢) الموقف هو الذات كلها، والذات ليست شيئاً آخر غير موقفها.
- (٣) الموقف هو الكون في الموضع وفيما بعده معاً.
- (٤) الموقف مركب من القهر والحرية»^(٢).

وهذه الصفات تعني في مجملها أننا حين نطلق كلمة «موقف» فإننا إنما نعني بها التفسير العملي لوجود الذات. فهناك واقع معين وذات معينة وفعل ذو غاية تتجاوز به الذات هذا الواقع إلى آخر سواء. فالذات تفسر وجودها - الذي هو نزوع إلى الحرية دائماً - بموقفها. وهنا تصبح الذات والموقف شيئاً واحداً. ومن خلال تحليلنا للموقف يتبين لنا: معالم الواقع بما يحويه من عوائق أو دوافع يضعها دائماً في سبيل الفرد، والفرد وحركته نحو تجاوز هذه العوائق، ثم الواقع بعد عملية التجاوز والتغيير. وكل هذه الأطراف تسير جنباً إلى جنب ويفسر كل منها الآخر.

(١) محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي. ط. دار العودة - بيروت ١٩٧٧ ص ١٩٩.

(٢) جميل صليبا: المعجم الفلسفي. ط. دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٨٢ ج ٢ ص ٤٥٠.

إذن فالموقف بالمعنى الفلسفي يعني محاولة اكتشاف الغاية المنطقية التي تجعل الإنسان سواء كان مفكراً أو شاعراً أو حتى إنساناً عادياً يسلك سلوكاً معيناً في حياته. لأن كل فعل إنساني بالضرورة يقصد به شيء معين سواء أكان الفاعل واعياً بما يفعل أم غير واع.

ولن نتوقف كثيراً عند كلمة «الموقف» باعتبارها مصطلحاً فلسفياً، وإنما سنحاول أن نتعرف على دلالتها بعد أن استعارها الأدب من الفلسفة، وأصبحت من المصطلحات النقدية المتداولة في مجال الدراسة الأدبية. فقد تحدث عن الموقف مجموعة من النقاد المعاصرين من أهمهم: محمد غنيمي هلال أثناء دراسته للمسرحية، وطه وادي في دراسته لشعر إبراهيم ناجي وشعر أحمد شوقي. فيقول محمد غنيمي هلال في معرض تحليله لمواقف الشخصيات الدرامية في المسرحية: «الموقف الأدبي هو البنية القوية ذات المغزى المحدد المعالم، وبه ترتبط الشخصيات في العالم الفني، وتحدد به - لدى تلك الشخصيات - معاني الوجود والناس والأشياء»^(١) ويقول مرة أخرى في كتابه «الموقف الأدبي» الموقف هو: «تعبير الكاتب عن المشاعر وتصويره للأفكار التي يجابه بها الواقع سواء كان واقعاً ذاتياً أم اجتماعياً»^(٢).

أما طه وادي فقد تحدث عن الموقف في كتابه: «شعر ناجي» حين قال إن «الموقف لدى الأديب يمثل رؤيته للحياة والبشر»^(٣)، كما ذكر أيضاً في كتابه: شعر شوقي في قوله: «الموقف يعني موقف الشاعر من القوى المختلفة التي يتعامل معها في إطار واقعه سواء أكانت هذه القوى مطلقة (الله) أم إنسانية (البشر) أو كونية

(١) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ط. دار نهضة مصر - القاهرة (د.ت) ص ١٣٠.

(٢) محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي. ص ١١٠.

(٣) طه وادي: شعر ناجي. (الموقف والأداة). ط. دار المعارف - القاهرة - الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ٧٩.

(الطبيعة) فموقف الشاعر من هذه القوى يثني بشكل ما عن طبيعة فكره وفلسفته في الحياة والفن... وبالتالي عن بعض أسرار فنه... (١).

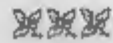
وهنا تتأكد العلاقة بين المعنى الفلسفي والأدبي للموقف. فالموقف الفلسفي يفسر علاقة الكائن الحي بواقعه وبالأخرين بشكل مجرد، والموقف الأدبي يكشف هذه العلاقة بطريقة فنية هي التجربة الأدبية التي يقدمها الأديب. ومن جانب آخر فإن الاعتبار الإنسانية والفنية للموقف تتغير من مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر تبعاً لتخصيصه أو تعميمه وتبعاً لفلسفة كل مذهب من هذه المذاهب وجوهرها الذي تتوجه إليه (٢).

وهنا تبرز أمامنا قضية هامة هي تلك العلاقة الواضحة بين الموقف والمضمون في العمل الأدبي، فالمضمون أو المحتوى يتكون من المعاني المختلفة التي يشكل منها الشاعر تجربته الأدبية (٣)، والموقف يبحث عن السبب الذي من أجله شكل الأديب تجربته على هذه الصورة التي خرجت عليها، فلكل أديب فلسفة فنية خاصة تجعله يختار شكلاً معيناً ومعاني خاصة يعبر بها عن رؤيته. لذلك لا نستطيع الفصل بين المضمون والموقف في تحليلنا للعمل الأدبي فمعالجتها متصلة ومتراصة. فعندما يصف شاعر البحر، المضمون يبحث في جزئيات المنظر الطبيعي الموصوف، أما الموقف فيبحث وراء السبب الذي من أجله وصف البحر بهذه الكيفية، والميزات البارزة في هذا الوصف وهل يكشف هذا الوصف عن رؤية معينة كان يراها الشاعر عندما قال

هذه القصيدة أو الأبيات، وغيرها من تساؤلات تبرز من خلال تتبعنا لمحتوى هذا الوصف. لذلك ففي بحثنا عن موقف الشاعر المعاصر في الخليج من البحر نود الوصول إلى رؤية الشاعر للحياة والوجود من خلال البحر ومعطياته. فالبحر مثير أولي يشكل لدى الشاعر موقفاً تتداخل في تشكيله العوامل النفسية والفكرية والاجتماعية المحيطة به. وهذا الفصل يحاول الوصول إلى هذه المواقف وتحليل دلالاتها العامة والخاصة. فللموقف الأدبي جانب فكري يحاول البحث دراسته من خلال هذا الفصل، ثم جانب فني يأتي في الفصول اللاحقة.

وعند قراءة الشعر الخاص بالبحر سوف نكتشف أنه يعكس موقف الشاعر من خلال محورين:

الأول: هو الموقف المباشر. **والثاني:** هو الموقف الرمزي.



(١) طه وادي: شعر شوقي الفناشي والمسرحي. دار المعارف - القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ٤٥.

(٢) محمد فتيمي هلال: الموقف الأدبي. ص ١١٠.

(٣) يقول محمد زكي العشماوي في تعريفه للمضمون: المضمون هو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني.

مراجع كتابه: قضايا النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب - الاسكندرية - الطبعة الثالثة ١٩٧٨

الموقف المباشر من البحر

١- وصف البحر

أول صورة تواجهنا في الموقف المباشر للشاعر من البحر هو تصوير البحر تصويراً يذكرنا بشعر الوصف. والوصف فن قديم في الشعر العربي امتدت عناصره إلى الشعر الحديث، واصطبغت هذه العناصر بالموضوع الموصوف حتى أننا نستشف من ورائها سمات الواقع الزماني والمكاني، بل والخصائص لكل شاعر منذ وصف الأطلال في الشعر العربي القديم، إلى وصف أي عنصر من عناصر الطبيعة في عصرنا الحاضر.

وحين نعود إلى البحر نرى تركيزاً واضحاً في وصفه لدى شعراء الخليج، وذلك لأن البحر وجه بارز من وجوه الطبيعة في منطقة الخليج، ثم لذلك الارتباط الوثيق بينه وبين حياة أهل الخليج على مر العصور. ويؤكد ذلك أن عبدالله الطائي حين يتأمل البحر بجماله وهدوئه تتردد لديه هذه الأبيات:

مرحباً بالبحر قد صاغ على الماء عقوداً
والسما تمنحه الدر فيختار نصيدة
وضياء البحر أغناه بألوان جديدة
فبدا الشاطئ روضاً نثر الأفق ورودة
تسألني عن قصيدي وهنا ألف قصيدة^(١)

ومن خلال هذه الأبيات تتضح بعض سمات البحر في واقع الشاعر، هدوء صفحة الماء، وصفاء السماء، ثم انعكاس أنوار البدر والنجوم على الماء لتنفذ إلى القاع، وتستقي

حتها القواقع ما تشاء من الدر. وهذا وصف لصفحة الماء في الليل على شاطئ الخليج، يتضح من خلاله تأثر الشاعر بجمال المنظر الطبيعي أمامه، وفرحته بذلك اللقاء بينه وبين البحر.

ويعبر عن هذا الإعجاب بجمال البحر أيضاً الشاعر مبارك بن سيف في قوله:

يا بحر إني قد عجزت عن الرؤى
وعجزت عن وصف الصفا إذا الضحى
والليل إن أرخى عليك سدوله
فالموج ليل، والنجوم جواهر
والناعمات من النسائم قد سرت
بين النخيل وظلهم خباء^(٢)

وإذا كانت الأبيات الأولى قد صورت جمال الشاطئ في الليل، فهذه الأبيات عبرت عن جمال البحر في الليل وفي النهار. فأشعة الشمس في الضحى تكسب صفحة الماء لوناً الذهبي المميز، وتمد الظلال الرخوة تحت النخيل على الشاطئ. وفي الليل تعكس المياه المادئة صورة السماء الصافية عليها، فالموج ليل، والنجوم جواهر، والبدر درة فريدة في اكتمال نورها على صفحة الماء. فالمقطوعتان تصوران منظراً طبيعياً على ساحل البحر ودلالة هذا التصوير أنه محاولة لإظهار إعجاب الشاعر بجمال المنظر أمامه، وترجييه بهذا اللقاء بينه وبين البحر «مرحباً بالبحر قد صاغ على الماء عقوداً...» بل وإقراراً بخيرة الأبيات في وصف الجمال «واحتار في وصف الجمال ثناء...» هذا إلى جانب أن الأبيات تبرز الميزة الأولى للبيئة الطبيعية في الخليج: هدوء حركة الماء على الساحل، وصفاء السماء.

وهناك سمة أخرى لوصف البحر لدى شاعر الخليج، ألا وهي التلازم بين صورة

(١) مبارك بن سيف: أنشودة الخليج. ط. مطابع قطر الوطنية، الدوحة، ١٩٨٣، ص ١٧، ١٨.

(٢) عبدالله الطائي: وداعاً أيها الليل الطويل. ط. بيروت - ١٩٧٤، ص ٧٦.

البر والبحر، فحين يمتد البحر بأشرعته ولؤلؤه، يكون في الجانب الآخر الساحل
بنخيله وتموره:

بحرٌ وأشرعةٌ ونخلٌ ناضرٌ يعيا الخيالُ به ويعيا الناظرُ
وشواطئُ وشئ الجمالِ رمالها فإذا الضفافُ بها شذى وأزاهر^(١)

لذلك أصبحت النخلة والشرع رمزا للخليج، حتى أن بعض المسكوكات اتخذتها
واجهة لها. وهذا هو مفتاح الخليج: البحر والمركب والنخلة، أو الدر وتجارته وحياته
البحرية، والشاطئ الرملي بما فيه من ثور وإبل. أو بعبارة أخرى موجزة تجارة البحر
وبداوة البر. ولذلك نرى الحسن فوق شعابها فليس هناك ما يحجبه عن الرؤية،
البحر على امتداد الأفق من ناحية وبحر من الرمال على امتداد الأفق من ناحية
ثانية^(٢).

والبحر في صورة وصفية أخرى يهدي النخيل ثمرورها لآلئ النخيل، وليست
الصحراء، ولذلك إضافة إلى لآلئ البحر، وعليها ما قامت حياة أهل الخليج قديما.
وهذا امتزاج واضح لعناصر البر والبحر:

والنخل وارفة الظلال كأنها جيش كثيف بالخليج معسكرُ
تهدي لها الصحراء في السحر الصبا فتمرُّ كالعلم اللذيذ وتخطرُ
وبحسب يهديها للآلئ زينة وتجارة فيها الغنى يتوقر^(٣)

ويقول الشاعر أحد الخليفة في صورة وصفية أخرى لشاطئ البحر في ليالي
الصيف:

سرَّ على الشاطئ الطروب رويدا وانظر الموج والضيأة الحاني
شاطئي مقمر تداعبه الأحلام من أفقها القصي الداني
قف تأمل أشعة القمر الساري وشاهد هذي الربى والمفاني
وظلال النخيل في الشاطئ المسحور توحى برائعات المعاني
أنت في الصيف في ليال مضيت بها السحر مستفيض المجاني
هاهنا البحر والنخيل على شطيه في الرمل ناعسات حواني^(١)

ويتضح - من خلال الشعر - الفارق بين البدوي في الجزيرة وفي الخليج. فالبدوي
القديم بجره الصحراء تتردد في شعره مظاهر الحياة على رمالها من أطلال ونبات
وحبوان، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى... فخذاش بن زهير يعطينا صورة
الظلل الدارس في القفر وحوله بعض الظباء ترعى بين صخوره^(٢). أيضا عبيد بن
الأبرص وحديثه عن ديار صاحبه التي أبت أطلالها أن تمحى لتزيد من شجته كلما
مر بها. ويتحرى في وصف معالم هذه الأطلال من بقايا الرماد والدمن والنوى،
ويكمل المشهد بمنظر قطعان النعام والظباء ترعى بين بقايا هذه الأطلال^(٣). ثم هناك

(١) أحمد محمد الخليفة: من أغاني البحرين. ط. دار الكشاف - بيروت - ١٩٥٥، ص ٦٣

(٢) أنظر قصيدته التي مطلعها:

أمن رسم أطلال بتوضيح كالطمر فهاش من شعر فرايسة الخفسر
أبو زيد القرشي: جهرة أشجار العرب، تحقيق: علي محمد الجاوي. ط. دار نهضة مصر - القاهرة
(د.ت) ص ٤١٣ - وما بعدها.

(٣) قصيدته التي مطلعها:

ليس رسم على القميص يبياني فلبوى ذروة فجنيبي ذبال
مختارات ابن الشجري: حبة الله بن علي أبو السماعات العلوي، تحقيق: علي محمد الجاوي. ط. دار
نهضة مصر - القاهرة - ١٩٧٥ ص ٣٨٠ وما بعدها.

(١) أحمد محمد الخليفة: القمر والنخيل ضمن المجموعة الكاملة للشاعر ط. المطبعة الحكومية - البحرين
(د.ت) ص ٥٦.

(٢) ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج. ط. مؤسسة الرسالة - بيروت -
١٩٨١، ص ٤٦.

(٣) الأبيات لعبدالله الجشي ضمن قصيدة نشرت له في كتاب: أرض المعجزات - رحلة في جزيرة العرب
- لبنت الشاطئ من سلسلة «أقراء» - دار المعارف - القاهرة، العدد (١٠٤)، سبتمبر ١٩٥١
ص ١٢٠.

٢ - صُورَةُ الْغَوْصِ وَالْبَحَارِ

يمثل الغوص أبرز وجوه اتصال الانسان في الخليج بالبحر في الفترة السابقة حين شحت الأرض، وجاد البحر بلائكه وكنوزه، وأصبحت حياة الانسان على ضفاف الخليج مرتبطة ارتباطاً شديداً بالبحر وبما يحويه من تحديات وآمال.

ونعني بماضي الغوص هنا: دراسة مواقف الشاعر المعاصر من تلك العلاقة التي امتدت لحقبة طويلة من الزمن حتى فرضت صورتها بقوة على الشعر المعاصر للمنطقة. إن العوائق التي تحدت الانسان في تلك المرحلة، وكيفية مقاومته لها تشكل المحور العام الذي تمتد من خلاله الجزئيات الأخرى في الشعر. وأول ملمح تدل عليه صورة الغوص هنا هي: افتخار الشاعر المعاصر بماضي الغوص باعتباره حلقة بارزة تمثل قدرة الإنسان على تحدي الأخطار ومجابهتها مهما ضعفت وسائله.

والفخر بعزيمة البحار انعكس في صورتين: أولاًها تجعل من عناصر الصورة الطبيعية مدخلاً لذلك الفخر. والثانية: تنطلق من شخصية البحار نفسه لتبين كيف واجه واقعه. من نماذج الصورة الأولى هذا النص للشاعر مبارك بن سيف مخاطب البحر ليرسم معالم فخره برجال الغوص بتأكيده طوي الموقف: المعاناة وإرادة النصر، وكأن مشهد سفن الغوص وهي تبحر بأولئك الرجال ما يزال ماثلاً أمامه حتى الآن، يقول الشاعر:

هذي مجاديفُ السفائن لم تزلْ أصواتها في لُحْجٍ موجك تبحرُ
تمضي وقد ضمت قلوب كواسر صبرُ الرجال عزائم لا تفرُ
الباحثون عن اللآلئ عنوةً والساہرون المتعبون الضميرُ
تلكم أناشيدُ ألفت شجونها ردّتها والموج يعصف يهدرُ
يمضي بهم ليل تواعد فجرةً والموت غافٍ والهلاك مدثرُ
يا نجم إنك قد شهدت عناءهم يا الله يا نجم الثريا تحيرُ^(١)

لوحات ذي الرمة شاعر الصحراء الذي أبدع في رسم معالمها من القلوات والرمال، إلى النبات والحيوان^(١)... فشخصية الشاعر القديم واضحة من خلال تحريره الدقيق في وصف شتى مظاهر الحياة من حوله في الصحراء لارتباط حياته الوثيق بها، فكان بدوياً خالصاً. أما الخليجي فتتلازم لديه شخصية البدوي مع شخصية البحار، فيعرض صورة البحر مرتبطة بالصحراء دائماً^(٢)، لأن البيئة الطبيعية في الخليج تضم البحر والصحراء، وبالتالي فإن حياته ارتبطت بكليهما معاً، وكما يقول عبدالعزيز حسين في معرض حديثه عن المجتمع الكويتي: «كان المجتمع الكويتي قبل البترول مجتمعاً بدوياً بحرياً، يشده إلى الصحراء نسب وإلى البحر سبب»^(٣) ففي الصيف يكون العمل في الغوص واستخراج اللؤلؤ، وفي الشتاء ينزل إلى البر للترويح والقصص. وما زالت عادة الخروج إلى البر للترويح والاستمتاع بالصحراء أيام الشتاء والربيع متبعة حتى اليوم.

فالوصف هنا تخطى مجرد التقاط جزئيات المنظر الطبيعي إلى بحث تصور خاص امتد ليشمل المنظر الطبيعي للبر والبحر وحياة الإنسان الخليجي بينها في الماضي والحاضر.



- (١) مثال على ذلك من شعره قصيدته التي مطلعها:
ما بال عينك ملها الماء ينكب كأنه من كفى مغربة تريب
أبو زيد القرشي: جهرة أشعار العرب ص ٧٤٤ - وما بعدها.
- (٢) تتكرر هذه الصورة لدى شعراء الخليج، فإضافة إلى النماذج السابقة، من الممكن مراجعة نماذج أخرى لها في الدواوين الآتية:
- أحمد محمد الخليفة: بقايا النذران. ط. المطبعة الشرقية - البحرين (د.ب) ص ٩٠.
 - أحمد محمد الخليفة: هجير وسراب. البحرين ١٩٦٢ ص ٦.
 - غازي القصيبي: أبيات غزل. ط. مكتبة دار العلوم - الرياض - ١٩٧٦، ص ٤١، ٤٢.
- (٣) عبدالعزيز حسين: محاضرات عن المجتمع العربي في الكويت. ط. معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦١ ص ٧٩.

(١) مبارك بن سيف: الليل والصفاف. ط. مطابع قطر الوطنية - الدوحة، ١٩٨٣، ص ٨٩، ٩٠ وتاريخ القصيدة ١٩٧٥.

وأحمد محمد الخليفة يجعل من الشاطئ، والشرع عناصر تشاركه افتخاره بماضي الغوص:

هذي الشواطئ الولوية لم نزل
وتقول مجدي في سواعد فتية
ساروا مع الفجر المضي، وشتموا
نالوا من الآمال كل حقيقة
فزلوا خيوط المجد من أثق الضحى
بالعزم في البحر الخصم الأزور^(١)

وهذا افتخار بالعزيمة وقوة التحدي التي ميزت ماضي الغوص، بل إن الشواطئ لم تعرف مجدها إلا في تلك السواعد الفتية التي عانقت مجاديف السفن حقبة طويلة من الزمن. وكان البحر بشواطئه وصخوره وأشرعته قد شارك الغواص ملامح تلك العلاقة القوية بينه وبين البحر، ومن ثم جاء الشعر لكي يعبر عن هذه الحقيقة، يقول عبدالرحمن ربيع:

موطني موطن الجبال ومهد
يذكر الموج والشواطئ تروي
من هنا ألق الشراع فسرفت
من هنا راحت السفائن تلقي
ضوءها للألأى بكل صعيد^(٢)

وفي مقطوعة أخرى لأحمد الخليفة نرى استلهاها ماضي الغوص من خلال الشراع المتسرد الذي أصبح رمزاً للبحار ومغامراته وسط هول المفاجآت في البحر:

شرع ناه في عرض البحار
يسر على العباب ولا يثاني
تدرف عليه أرواح تشاوي
عائيق لهم في كل بحر
إذا ما همهم للبحر قصداً
مشوا نحو الصعاب بلا اعتذار^(٣)

والشاعر محمد الفايز يرى في بقايا السور القديم لمدينة الكويت صورة فريدة لماضي الغوص وذكرياته تحمل أنبل المشاعر لرجال تحنوا أروع قصة لصراع الإنسان في هذا الوجود، على ضفاف البحر، وبين ثنايا الصخور في هذا السور الذي أبقى إلا أن يترك بقاياه شاهدة بفخر على تلك المرحلة، يقول محمد الفايز مخاطباً هذا السور:

لم أزل أذكر الليالي اللواتي
يرمط البحر جانبيك كمقدم
يزحف الفكر في صخورك حتى
ينحتون الحياة من راعف الدهر
كنت فيها محلقاً كالهلل
فوق صدر أو فضاء الخلخال
كدت أصغي إلى البنية الرجال
ومن رغبة الليالي الطوال^(٤)

وعلى هذا فقد استطاع الشاعر المعاصر استقلال عناصر الصورة الطبيعية استغلالاً إيجابياً لشاركه فخره بماضي متطقتة مع البحر، وكأنه يريد تأكيد موقفه، وبذلك وسع من محيط رؤيته الشعرية، وأكسبها دلالة أكثر حيوية وعمقا.

والصورة الثانية لفخر الشاعر المعاصر بماضي الغوص نستشفها من شخصية البحار، ومجدها واضحة في كثير من النصوص التي تناولت قصة الغوص.

وقد اتخذ فخره هنا شكلين بارزين: الوصف الخارجي، وتقمص شخصية

(١) أحمد الخليفة: بقايا التدارن، ص ٩١.

(٢) محمد الفايز: الطين والشمس، ط: مطبعة حكومة الكويت - الكويت، ١٩٧٠، ص ٩٥.

(٣) أحمد الخليفة: بقايا التدارن، ص ٩١.

(٤) عبدالرحمن ربيع: أغاني البحار الأربعة، ط: دار العودة - بيروت، ١٩٧٠، ص ٤٨ - ٤٩.

نعواص، ولصعة الأولى التي أوبرها الشاعر من حلال هذين الشكلين هي: القوة وعزيمة والقدرة على تحدي الأموال والمحاضر، قصة العوص مكنم لكثير من أسرار حياة وصرع الإنسان فيها من أجل البقاء

يا قصة أعب الخضم سرها من قبل عاد في الزمان وقبصر
هي قصة البحر الخضم وقتبة لم تخش مازلة ولم تتقهقر
ونعزم يستدي للحد وكس من يخشى الصعاب بدمره م يذكر^(١)

فالشاعر لا يمل تكرارها ورسم معالم محرمه م، ويدعوها إلى تذكر تلك الأجداد ومحاولة استشراف معيها وأبعادها. فيرصد طرفي موقف المعاناة التي تحدث إنسان الأمس من 'هول البحر وعظمته ووسائل سيطرته التي كان عتاده عليها في صراعه من أجل العيش، ثم تلك الإرادة القوية التي انتصرت على هذه المعاناة ولم تقف عاجزة أمامها، يقول محمد العايز:

أعد ذكرك بخار بليلى بخاره إذا احتشدت ظلالها شقها شقا
أعد ذكرك عواص تهاوى بقعه كأن به رغم العرا عالما أرقى
سرى والدحي كملوح بصفة فوقه ومن تحته الآفات مدّت له الطرقا
فضلا إلى أن يملأ نفسه خزه ونكسى جسوم لم تجد فوقها خرقا^(٢)

'يصا الشاعر فاضل حلف يؤكد هذين الطرفين في افتخاره بذلك الماضي في قصيدة له بعنوان: بلاد اللآلي:

ذكرتك والأمس المودع مصدر لعيش به الشعب المتناضل يروّق

بحب سوك البحر هذا مغرب يسطر أجداداً وذاك مشرق
وداك عواص له القاع مربع فلا هو خوار ولا هو يفرق
يسروع في قاع البحار حلائقا شديدة بأس وهو ساهول مُحْدِق
ولا الشاعرات الصاخبات تحيهم ولا زمهرير العاصفات معوق
ولا عالم المجهول يأسر عزمهم إذا احتولت الليل الهيم المؤرق
حباير بحر بل ملائيك رحة وأجناد صدق للعلا تتشوق^(٣)

والقوة والعزيمة طريق الخلاص للعواص، كما كانت طريق الخلاص للعربي في الصحراء، فالعربي في مجامعته للطبيعة لا بد أن يناضل، ولا بد أن يحارب، ولا بد أن يتصر. فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الحافة الفقيرة تعوق انطلاقا العربي، فليس أمامه للخلاص من هذه العوائق إلا طريق الإرادة الحية، وتدريب هذه الإرادة على معان الصعاب والانتصار عليها، ومن ثم سدد يدي العرب بقدرة هذه نفوة الحيوية التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء، ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تحدي الطبيعة بإرادة قوية وعزم وبطولة،^(٤) وهذا ما انصح في أشعارهم. فلم تنوق نقات الحماة والبطولة في القصيدة الجاهلية منها كان اتجاهها، ومنها كان عرصها الشعري أو مناسبتها، فنجدها في شعر الحرب، كما نجدتها في شعر الغزل والفجر والمجاء والوصف^(٥)

والقوة والعزيمة كما كانت طريق الخلاص للعواص وللعربي في الصحراء فهي صريق الخلاص للإنسان المعاصر، فهو يبحث عنها دائما، ولذلك افتخر بماضي العرص القريب لأنه يمثل هذه القوة في أسمى معانيها. وهذا يفسر لنا السب الذي من أجله عاد الشاعر المعاصر في الخليج إلى ماضي النفوس (التراث الشعبي للمنطقة)

(١) فاضل حلف عن صحاف مخردة: مطبعة حكومة الكويت - (د ت) ص ١٤٦.

(٢) محمد ركي العشاوي: قصايا النقد الأدبي، ص ١٤٠.

(٣) محمد ركي العشاوي: المرجع السابق ص ١٣٠.

(١) أحمد محمد الخليفة: بعبا العبدان ص ١٩٢.

(٢) محمد العايز: البور من الداخل: مطبعة حكومة الكويت - الكويت - ١٩٦٦ ص ٩٩ - ١٠٠.

وأعطاه هذا النكم من الأشعار التي تحمل معاني الفخر والاعتزاز^(١)

ففضة العوص يعتبرها إسم الخليج مسعاً من مساع افتحاره بموطه، حين استطاع الإنسان محبة الأحصار المحيطة به ليحافظ على نمائه بوسائل بسيطة وعزيمة قوية وقد أحس لشاعر بأن ذلك المجد القديم الذي صنعه الآباء والأجداد آخذ في الاندثار حين ظهرت تحديات مجتمع الحديث، ووقف بكل عنوان أمام لأجيال الجديدة هنا رأى الشاعر معاصر في عودته هذا التراث وافتحاره به طاقة تمنح هذه الأحوال نفوة على «واقعة لسير دون توقف أو تراجع» «حين تتعرض أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومي فأنها لا تستل تتردد بلغانيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية بسببها في سنها لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم. والراث واحد من تلك الجدور القوية التي تتركز عندها كل أمة في مواجهة أمة رباح تحاول أن تعصف بوجودها القومي فتصحبها إحساساً قوياً بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها وعزقتها»^(٢). والشاعر الخليجي هنا رجع إلى التراث الشعبي للمطقة. «ولتراث لشعبي ميزة هامة لأنه تراث قريب حي، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنه مثقل بما في الماضي الطويل من حلاوت ومشكلات، وتكس الحادية في التراث الشعبي في أنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يعمل على إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حياً»^(٣)

(١) حول تردد هذا الموقف في الشعر الشعبي المعاصر، من الممكن الرجوع إلى الدواوين الآتية إضافة إلى الهادج السابقة

١ - أحمد محمد الخليفة هجر وسرب، ص ٢٧ - القمر والبحيل، ص ٥٧.

٢ - فاضل حلف عن صغاف مجردة ص ٤١، ٤٢، ٥٩، ١٣٩.

٣ - محمد الماير النور من الدحل، قصيدة (من بلاد الحوكنو) ص ٥ - ١٣.

٤ - سعيد الصقلاوي تربية الأمل ط. مطبوع، عمان ١٩٧٥، ص ١٤٢ - ١٤٤.

(٢) علي عثري ريد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر الشركة العامة للشر والبيع والإعلان - طرابلس - ليبيا ١٩٧٨ ص ٤٩.

(٣) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون - ولاد ب - الكويت - (٢) فبراير ١٩٧٨ - ص ١٥٠.

هذا ما يتصل بالشكل الخارجي لشعر الشاعر المعاصر بمصاحبي العوص. أما حين يكون الشعر على لسان العواص فإن الموقف يأخذ بعداً أعمق وأشد تأثيراً، والشاعر لا يسجد من الشخصية التراثية هذا الموقف (المحدث من حلال الشخصية) لا حين يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج، وأن الشخصية قادرة - بملاحظتها التراثية - على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة ومن ثم فإنه يسجد بها، ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضافاً عليها من ملاحظته، ومستعيراً لنفسه من ملاحظتها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً ليس هو الشاعر وليس هو الشخصية، وهو - في نفس الوقت - الشاعر والشخصية معاً^(١). فأحمد محمد الخليفة يقول على لسان العواص.

أنا العواص في البحر حليف الجيد والصبر
أعيش مع الرياح الموج في كبر وفي فر
فقد علمني دمري المرأة والصبر
وزودني بقلب طافح للعمل الجبر
أنا ابن الموج والأنواء والظلمة والفجر
تسير حيتني في الليل يس المسج والصبر
وقلبسي هانسي يحمق بالآمال في صبري
أصيد اللؤلؤ النادر في الدنيا من القمر^(٢)

وتبدو ملامح التجربة المعاصرة هنا في الإيحاء بالمعارفة الواضحة بين حياة لعواص وحده الإنسان المعاصر في الخليج في المرحلة الحالية - مرحلة الانتقال - «وكان الشاعر يكرر إحياء الرسة، إحييده المهرمة التي يراها حاله من المعنى، والتي يفقد فيها الإنسان ذاته لأنه مجرد رقم في زحام الحياة، أما الغوص فهو حياة التحدي

(١) علي عثري ريد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٦٢.

(٢) أحمد محمد الخليفة من أعالي الحرس. ص ٤٩.

لنقرض حضور الذات، ولذلك تتكرر « أنا » مرة ومرة ومرات في القصيدة^(١) وهذا القدر المعلي باندت قريب من الرؤية الرومانسية التي تخفي بالذات، وتصحح مشاعرها في التعبر عن نفسها. والشاعر يهدف من خلال هذه الصورة ربط الحاضر بالماضي وتذكير الأحياء الجديدة عماضيهم العريق حتى يعملوا على استعادته، وجعل حاضر لائقاً بماضي.

ويؤكد هذا ما ذكره « أرنت فيشر » في قوله: « إن ظهور رجال البحر أسهم في تطوير شخصه لاساية وتمردده بالصلاة والمعمرة وخربة وعدم النعمة لأن الحياة فوق بحر شاسع مضطرب الأمواج والمواصف جعلت رجل البحر سيد مصيره، فهو معاصر اعتاد عريض حياته يحضر المرة بعد مرة، وليس في نفس ولاء للأرض ومحافضة على نصمها التي تتغير في البدر والحصاد. وبك ولاؤه لسحر المعبر المتقلب الذي لا يكف عن حركة وبدي يستطيع أن يسطر به إلى القاع ويرفعه على قمة أمواجه إلى ندوة. كل شيء هنا يتوقف على البراعة العردية، وعلى العزيمة، وعلى الحركة والدكاء... »^(٢)

وقد وظف الشاعر المعاصر في الخليج شخصية السندباد البحري - التي مجدها كثيرًا في الأدب الشعبي ولاسيما « ألف ليلة وليلة »^(٣) - لكي يكون قناعاً ومرثياً يعبر عن

ملاح معاصر. ولكن نلاحظ أن هذا الوصف مبني بعكس قدر من الساحة لأنه م يستع من شخصية السندباد إلا الاسم فقط، وإن كان هذا لا ينفي أن المقارنة جعلت الشاعر يميل إلى المبالغة بقوة العواصف بدوكة جمعه فيها أكثر قدرة وشجاعة من السندباد القديم. والشاعر يقدم رؤيته هذه على أساس أن السندباد شخصية حيالية لا وجود لها إلا في القصص الشعبي، بينما الغواص بطل قصيدته - كما يراه الشاعر - شخصية حصة تهاصل في البحر من أجل الحياة، يقول محمد الفايز

« سأعيد للعنينا حديث السندباد

ماذا يكون السندباد ؟

شتان بين خيال مجنون، وعملاني تراه،

يطوي البحار على هواه

بحاله، بشرائه

بإرادة فوق العيوش،

بيد تكاد عروقها الزرقاء ترشح السجوش^(٤)

وهنا يختلف السندباد لدى الشاعر « محمد الفايز » عنه لدى غيره من الشعراء الذين استخدموا هذه الشخصية كصلاح عبدالصبور، وبدر شاكر السياب^(٥)، وخديج حوي وغيرهم. فالشاعر الخليجي يستخدم شخصية السندباد استخداماً مباشراً في ما جاء عليه في التراث. أما صلاح عبدالصور على سبيل المثال فقد عدل في طبعة هذه الشخصية التراثية، لأنه لم ينظر إليها نظرة الملاح، وإنما جمعه رمزاً لمذمرته الخاصة في سلس البحث عن مكانة لشاعرة^(٦) كدلت على حيل حوي استخدم

(١) ماهر حسن مهدي، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ص ١٠٠.

(٢) أرنت فيشر، ضرورة الفن. ترجمة أسعد حليم ط. الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٦ ص ٥٦ - ٥٧.

(٣) السندباد البحري في قصص ألف ليلة وليلة وسه هو ذلك المقامر الجواب المراد الذي استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالخطار والمرايب والمخائبات التي كان يصادفها السندباد، وكان يعود من كل رحلة من هذه الرحلات متصراً على كل ما صادفه من أخطار، ومحملاً بالهدايا والكنوز. وسجرات جديدة وحكايا جديدة التي تخلفها أصدقائه وأصحابه الذين كانوا يتظفرون عودته. على عثري وايد: استعداء الشخصيات التراثية ص ١٩٩.

اسطر رحلات السندباد السبع في: ألف ليلة وليلة ط. المكتبة الثقافية - بيروت - الثانية ١٩٨١ -

ج ٣ ص ٣٩ - ٣٠٣

(٤) محمد الفايز، سور من ساحل ص ١٢٩.

وحول هذا موقف الشاعر الخليجي يرجع أيضاً مارتين سيف بشوده خليج ص ٧١، ٧٣.

(٥) امير قصيدة رجل الكبار ديور مصر لافان د العوده بيروت ١٩٧١ ص ٢٢٩.

(٦) علي عسري، ريد: مدح الشجرات التراثية ص ٣.

ترجع أيضاً قصيدة رحمة في السن من ديور السن في بلاوي صلاح عبدالصور ط دار الشروق - بيروت - اسامه ١٩٨١ ص ٨٤٧.

أخذ الحديث عن هذه المعاناة شكين أيضاً - كما في المعثر - . التصوير الخارجي ،
ومضمّن الشخصه

أما عن التصوير الخارجي فمن أبرز نماذجه أبيات عبدالله سان التي تحدث فيها
عن الصياد

ودي هيكل عظمي ملتصق أجلد بلوح على أكتافه وحن الجهد
على صدحتي حذته حطت سنونه فتعرفها من كاهله بلا عد
تطردّه لأيسم بالجووع والعرا ويطوي الليالي السابغة بالسهد
نراه بلا نعل يسير مع الدجى إلى خطرة كم عاد منها بلا صيد
.....
فكم عائل في بدمر أعوره الفسى ونال نؤوم القوم بجوحة المعد^(١)

والشاعر هنا يحاول تقصي جريئات صورة الصياد وكأنها تتكرر أمامه كل يوم ،
واتضح موقفه من هذه بصورة حين مسحها بعداً مأساوياً . فالصياد يعاني ألم الجهد
والشبحوخة والفقر وما من معين . ويتضح هذا البعد المأساوي حين يأتي بصورة العني
لذي ينعم برغد العيش مع أنه لا يشقى شقاء الصياد^(٢) . وصورة المفارقة هذه
صرحت لسان بدي نوح على غيبه شاعر دنا مد لا يحقق العدل الاجتماعي بين
براد المجتمع ؟ هذه الرؤية تذكرنا بموقف مصطفى لطفي المنفلوطي في بعض قصائده
وقصصه التي يدعو فيها بصوت عال إلى ضرورة تحقيق الرخوة والعدل الاجتماعي بين
فئات المجتمع حتى يشقى الفقير والحرمان ، كقصيدته التي قالها على لسان عامل

(١) عبدالله سان معجم الخليج ط: مطبعة حكومة الكويت - الكويت - (د . م) ص ٥٦

(٢) أنصر القصيدة في الديوان ص ٥٦

فخير ' . وهذه الرؤية لقضية الفقر تنسم بقدر من المثالية الرومانسية التي لا تقدم حلاً
للمشكلة بقدر ما تثير الشفقة والعطف عليها

والوجه الثاني من أشكال الحديث عن معاناة البحار المادية هو تقمص الشاعر
لشخصيه البحار لكي يدعف بشعر شخصية البحار فدعا بتد حل فيه لحدث عن
لبحار مرة وعن الشاعر مرة أخرى . ويرى هذا الوجه واضحاً لدى شاعرين ظهر في
شعرهما هذا التناول بشكل بارز وهما : محمد القايز في ديوانه : مذكرات بحار^(١) ، وعبي
عبدالله حسنة في ديوانه : أنى الصواري^(٢) . قصائد الديوان لأول حداث كنه عن
لسان البحار ، ومعظم قصائد الديوان الثاني صورت معاناة البحار من خلال صوت
البحار نفسه . إضافة إلى بعض القصائد التي انتشرت في دواوين لشعراء آخرين
وصورت معاناة البحار وشخصية البحار هنا تمتد لتشمل شخصيات بارزة في تلك
المره العواصم ، والوحداء (ربان السفينة) ، والبهايم ، وتاجر اللؤلؤ ، وزوجة
العواصم ، والطفل والشيخ الكبير ..

- وأول صورة تواجهنا من صور معاناة البحار اضطرابه ترك الأرض والتوجه
إلى البحر . الأرض تعني الأمان والاستقرار دائم ، لكن الإنسان الخليجي اضطرب إلى
تركها لأن أرضه قاحلة . الشمس حارقة مختص ي لير ليرق على رمها ، ويصح
البحر بالنسبة للخليجي - في تلك الفترة - أحسن من الأرض ورحم ، والشاعر يرسم
هذه الصورة القاسية على لسان البحار :

« والبحار .. أحسن من الأرض التي تحلت فلا عطر يضوع
فيها ، ولا نبت كروم

(١) مصطفى لطفي المنفلوطي : النظرات ط : مطبعة المعارف - القاهرة ١٩١٠ ، ص ٢١
(٢) بحر هذا الديوان ضمن مجموعة «الور من الداخل» للشاعر محمد القايز - ويضم عشرين مذكرة
ح . م . على لسان بحار بسرد ذكرياته مع البحر .

(٣) ديوان أنى الصواري للشاعر علي عبدالله حسنة - البحرين ١٩٦٩

من الممكن مراجعة قصائد : على أبواب الرحلة الأولى ص ٣٣ ، وصدي الاثواق ص ٤٧ ، وأني
الصوري ص ٦٩ ، ومن أوائل الشط أحكي ص ٨٠ وغيرها

مهي تسدّت العيوض، وأمطرت كل السماء
تسقى ككفّ بخرية تأتي العطاء» (١)

ثم تتلاحق أمامنا صور المعاناة أثناء رحلة الغوص حين يجمل الشاعر بعض حوائط
العذاب الذي يواجهه العواص، فيطالعنا صوت العواص بهذه التساؤلات المتلاحقة.
في حين يوارى الإحابة عليها حاملة معاني الأسى والألم:

« أركبت مثلي اليوم والسبيل والشوعي الكبير؟
أرعت أشعة أمام الريح في الليل الصبر؟
أسمعت صوت دجاجة الأعماق تحت عن غداء؟
هل طارتك اللحمة السوداء والدول العبد؟
وهل انزوت وراء هاتيك الصخور
في القاع والرماي خلفك كالخفير،
يتصدّ العواص؟ هل ذقت المذاب
مثلي وصارعت العباب؟» (٢)

وكان رحلة الغوص يلها المجهول منذ البداية: الليل والريح يواجهها البحار
سبسه وشراعه، ثم في أعماق البحار هناك الوحوش التي تترصده، وصراعه معها ومع
بلت الأعماق المضلمة. وكان طرح الشاعر لهذه الصور في شكل تساؤلات مولفاً لأن
الملفني من المؤكد أنه لم يواجه أبداً من هذه الأخطار، ومن هنا فإن تصويره لها يكون
أشد وقعاً وأكثر إيلافاً. ولا نستطيع القول بأن الشاعر قد بالغ في رسم صور الشقاء

والشاعر يعبر عن معاناة البحار بشكل أقرب إلى المباشرة في الدلالة لأنه متعاطف
مع شخصية البحار الذي قد تكون معاناته قريبة من معاناة الشاعر نفسه. فمهما كان
بصر البحار على تأكيد موقفه من أن سحر أحى من الأرض - إلا أن الشاعر
ستصاع بهد التعبير القريب إلى المباشرة احتواء أطراف الصورة القاسية التي جعلت
سحر يصرح بموقفه هذا

ويستمر الشاعر في رسم المعاناة فيذكر أن خطر الموت هو الذي أبعد البحار عن
الأرض، ثم هو لآخر يلاحقه في عرص لحر - الذي أصبح أحنى من الأرض -
وذلك حين تشدّ العواص، وتتحطم السفينة التي كنت ملجأ الأمان من قبل وهذا
هو لوجه المقابل لتلك المعاناة.

« لأرض تطردنا، ونمضنا البحار
للقاع أو لسواحل طمأى تعريد في مجاهلها الرياح
ه نحن تحت الريح بحث عن ضفاف
الريح حطمت السفينة فهي ألواح يبعثرها العباب» (٣)

فالحجر - كما يصوره الشاعر - بالنسبة للعواص ملجأ للأمان، لكنه يصبح في
موقف آخر مصدراً للخوف هو ملجأ للأمان لأن قاعه المنيء بالدر سكفل للعواص
النعيش بكرم، لكنه مصدر للخوف حين يشتد ويفض. وكان حياة العواص لن
نحقق، لا لمواجهة خطر الموت دائماً

(١) محمد القابر: النور من الداخل ص ١٢٥ - ١٢٦

اليوم والسوك والشوعي من أسماء المص

دجاجة الأعماق واللحمة والدول والرماي: من الأسماء المتوحشة التي تواجه العواص في قاع البحر
يعزل يوسف عبدالرحمن الخليلي (وهو من الذين عملوا في مهنة الغوص) (سبب بومة العواص
(بالقحة) لأنها شاقة وعظيمة على العيش، فسروا وهو مكره عليه بالقوة، ولاسيما إذا كان غير
عبيداً والجور يارداً، فترى العواص كأنه يخوض معركة شديدة (من لم يطقه التي يجمع فيه
الصدف في قاع البحر)

يراجع يوسف عبدالرحمن الخليلي التحفة البهية في الآداب والحدود القطرية ط مطابع العهد -
لندن - ١٩٨٠ ص ٣٦

(١) محمد القابر: النور من الداخل ص ١٢٨ - ١٢٩

محمد القابر: المصدر السابق ص ٢٣١

(٢) محمد القابر: النور من الداخل ص ١٢٥ - ١٢٦

الذي وقع على الغواص حين تعلم أن العذاب الذي عاناه الأجداد وسط البحر أعظم وأشد (١)

ونتصم صورته لعنايه حين يكون كل هذا بعدد من أحسن المؤثر الذي لم يأل منه الغواص إلا أجره فقط أما السوار فيصاغ للحساء في مجاي (٢).
والدر للحساء لجمعة ونحن إلى الشقاء (٣)

لدلت تتكرر لدى الشاعر صور هذه المعادلة القاسية:

مكب معدنة المخار
في بحر مرتجف، لتكمل القلادة،
في عنق جارية تنام على وسادة (٤)

أما زوجة لغواص فلا تحلم إلا بعودته سالماً، وبهدايا الصعيرة التي يجلبها معه،
يقول شاعر على لسان الزوجة:

يا جارقى سعود بحاري المغامر
سعد مر دس محاصر

ولسوف تغرقني هداياه الكثيرة
العطر والأحجار والماء المعطر والبخور
ولعائذ لما يعود كأنه بدر الدور (٥)

وهنا يظهر جانب آخر من جوانب المعاناة التي وقعت على الغواص، وهو الظلم الذي كان عليه أن يواجهه في أحيان كثيرة. فبالإضافة إلى هذه المعادلة القاسية هناك الدين الذي يلاحقه طوال حياته، ويقيده سبي عمره في الغوص، وفي الصبر على الشقاء والاستعلال. فهو مضطر إلى الاستدانة من ربان السفينة أو بموظف مرة بعد أخرى. وفي كل مرة يريد هذا الدين لارصاع العائدة المفروضة وعدم حصوله على ما نكتبه من بعض مواسم الغوص. عذاب مستمر دوغماً أدنى أمل في السجاة (٦)، ويصيح الحث عن الرزق يحته الأول التي عليه أن يدور في فلكها سبي حياته:

بحتي رزقي وأرضي
وأنا المطعون في أعماق سحي
خلف قصصان الشهور
وحديد القيد أمواج بلا شط
وسكين عذاب (٧)

وحين يموت الغواص ينتقل الدين إلى الأهل الذين تقع عليهم مسؤولية سدادته،

(١) محمد عبد الصمد السابق ص ١٣٥ - ١٣٦

(٢) حول صفة ما بين رحلات بعض بعد السمية من نفس صور المعاناة مع العوم، يرجع
إلى بعض من كتب محمد الرميح النور والتعب الاجتماعي في الخليج العربي ص ٣٤.

(٣) هذا كتاب محمد الرميح الحزين، مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي ص ٦٠ - ٦١.
(٤) علي عبدالله حميد، بين الصراحي ص ٨٥

(٥) مزيد من التفصيل حول معاناة مهنة الغوص من الممكن مراجعة هذه الكتب:

١ - يوسف عبدالرحمن الخديفي، التحفة البهية في الآداب والمعادن القطرية - الفصل الثالث -
ص ٣٥ - ٤١

٢ - سيف مروق الشمالان، تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي ط. مطبعة
حكومة الكويت - الكويت - ١٩٧٥ - الجزء الأول ص ٣٤٩ - ٣٧٥.

٣ - محمد الرميح الحزين، مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي. ط. دار ابن خلدون - بيروت
- ١٩٧٦ ص ٥٣ - ٦٣

٤ - محمد الرميح النور والتعب الاجتماعي في الخليج العربي ط. معهد البحوث والدراسات
العربية - القاهرة - ١٩٧٥ ص ٣١ - ٣٤.

٥ - محمد الرميح النور من الداخل ص ١٣٨.

٦ - محمد الرميح، مصدر السابق ص ١٥٠.

(٧) محمد العاليز النور من الداخل ص ١٢٦.

فالتأتان من يتأزَل. وهما يعرض الشاعر صورة أخرى للظلم، هي أن الطفل الصغير عليه أن يعمل في البحر لسداد دين والده، ويحرم من أجل لحظات حياته، ويبدأ طرف الحلقة المفرعة في الدوران من جديد، ومسؤولية أخرى تلقى على صديق لأب، فيقول موجه، الحديث إلى الطفل

يا صغيري،

واقع الحال كذا كيف الخلاص؟

لا فكث

لا مناص

من سداد الدين في ذنب جديد

ولكي تأتي بقوت.. كي تعيش

إلرم لإبحار في ركب المفاصل^(١)

ويستمر هذا نضال إلى آخر حياة الغواص، حين يصبح عاجزاً عن مواصلة عمله في البحر، بعد أن امتص الشقاء قوته وألقاه على الشاطئ، والدين والقهر ما زالوا يلاحقانه لا أمن به في شجوحته، ولا قابون يحميه عند عثره فقسوة الظلم الواقعة من الإنسان على أخيه الإنسان أشد من قسوة المخاطر في البحر:

«تخار البحار أقسى عينا من رياح البحر والجسوت الكبرى»^(٢)

والشاعر يرى الغواص هنا عملاقاً على سواء في صبره، وتحمله، وصراعه الشريف من أجل البقاء.

(١) علي عبدالله خليفة أمين الصوري ص ٣٦

و حول تفصيل لهذا الموقف انظر القصيدة كاملة: «على أبواب الرحلة الأولى» في الديوان ص ٣٣ -

(٢) محمد العابد الور من الدحل ص ١٤٧

«يا لعملاق طعني الكبرياء
بعص إنسان على الشاطئ منقى كالرفات
عاقبة البحر وأردته قوائين الطعنة
بعد أن عاش سي العمر مصلوب الحياة
بين أقواه تنادي
ومناد هات من دينك هات»^(١)

ويتضح من هذه النماذج موقف الشاعر المعاصر في الخليج من معاناة غواص الأمس حين صور مظاهر الشقاء والظلم الذي وقع على إنسان تلك المرحلة، وفي تصويره هذا احتياج ورغص لها. ويبقى بيان موقف الغواص، وكيف واجه تلك الحياة العصبية، وكيف انتقل هذا الموقف بدوره إلى الشعر المعاصر. ومجد أهم معالم موقف الغواص من المعاناة تتمثل في: شرف المعاملة، والصبر، وقوة الأمن في الخلاص ثم التمرد وسورة

يقاس الغواص الظلم الواقع عليه بالأمانة وشرف المعاملة، ويحرص على المحافظة عليها، وكأنه يريد بذلك أن يؤكد أكبر قيمة من قيم الانسانية في هذا الوجود. وتجد دور صديق الأب واضحاً هنا، فهو يريد أن يزرع هذه القيمة في نفس الصغير وهو على أبواب رحلته الأولى مع البحر، فيقول مخاطباً إياه بصوت لشاعر علي عبدالله خليفة

وإذا جئت إلى بحارة عدراء

في يوم سعيد

(١) علي عبدالله خليفة أمين الصوري ص ٧٢

«صغير القصيدة كاملة في الديوان» هي بعنوان «أب الصوري» ص ٦٩ - ٧٩

و يا حبص لمي

در د برقة برهه جريد

و حمد الله وبارك

يوحك المعطي الجديد

حمد الإحساس بالفرح،

وخذها في رزاة

سدي صوي لادي مقساة

يرقب الخمع، ومن تغد ترة،

في فعال صبر يحتر لسانه

أطلق السبي عبيد م حادراً

بح بالصدق على رعم المهانة

والشقا المكود في دبا المخاطر

شرد

عزما أمسى من الدهر، وللمعهد الوفاء» (١)

في جانب شرف البعامة فقد اتحد العواص من الصبر موقفاً راسخاً يواجه به أم
الشقاء، والصبر هنا لا يعني الاستسلام المطلق للظلم، بل هو الصبر على مشاق العمل.
والصبر هنا دوران أحدهما: تأكيد صور الشقاء، والآخر: قوة احتمال العواص، وكلا
الدورين يكمل أحدهما الآخر، فتكيد شاعر لصور شقاء واجهد لادي للاقية
البحر في عمقه، وصرار البحر على مواصلة هذا العمل إبرر لغوه احتماله في
مواجهة هذه المعاناة، ولبنهم دور واضح في بعث الصبر في نفوس الرحال على ظهر
السفينة، يقول الشاعر:

مر ركب في سحر

وسمعت (سبح) صرير

بيكي يندب على الجروح

ملحاً، ويصرخ في السماء

صوت تصر له الضلوع

وتجمل بالصبر يا عين الدموع» (٢)

وسمى الشاعر في رسم معالم هذا صبر، ويذكر أنه بعد أن يتوفى لأب -
العواص يحمل صدقة مسؤولية تدريب الأس للقيام بدور لأب، وأولى صالحة به
عند أول رحلة هي أن يجعل من الصبر رفيقاً دائماً له:

«كن جلوداً، لا تخف، كن كالحديد»

فالدي تقصد جنار عنيد

عندما تهوي المجاديف على الأمواج

في غلب طيق

يعتلي شم صوارينا شراع

يا شراعاً من خيوط الصبر

في صدري العليل» (٣)

أنصاً فالأمل في الخلاص موقف ثالث للغواص من معاناته مع البحر، فالبحر
مرعم كل مافيه وما يلاقيه الإنسان من أهوال في صراعه معه يكون رمزاً للآمن حين
شد حذب الأرض، والإنسان مد يده الخليفة وجد في البحر النقيضين: «العباب
الآمن بل أنه وجد الأمل ينبثق من وسط الصبر على العذاب:

(١) على عدة حصة المصدر السابق ص ٩٦

(٢) علي عبدالله حذيفة، بين الصوري ص ٣٩ - ٤٠

(٣) علي عبدالله حذيفة، بين الصوري ص ٤٢ - ٤٣

« ومن المرارة في كؤوسه ، من عداي في السحار »
دخل النهار» (١)

فالأمل كبير في طموح فجر الخلاص من وسط البحر والمحار رغم طول المعاناة :

« يا بحر يا سحار يا سحر الأصائل يا غداة
مت يا غدا سيشرق في ملاذي والحياة
ستدب حتى في الرمال
ومن التشرذ في السحار
سيشع في روعي النهار» (٢)

وهنا تتصح الرؤية لواقعية من خلال هذه الصورة الحزينة ، تلك الرؤية التي شع
بدر الأمل وسط الصعوبات المظلمة التي يواجهها سحار في حياته وبعد ثماته ، بل ان
وصبح لأمل أمام سحار أعانه على مواجهة مشاق عمده بقوة وصلابة فحدد صديق
لاب يحسون تأكيد الأمل في نفس الصغير وهو يحكي في مراحل المعاناة التي سيجر بها
من بدء علاقته مع بحر كما مر بها الأب ، وفي خاتمة المطاف يؤكد أن الصبر
وعزيمة كانا من أجل العيش الشريف والكسب الحلال اللذين يشكلان قيمة مثل
يحرص نفوس عن المحافظة عليها من مواجهته مشاق الحياة . وهما بالتالي أمل في
عيش الكريم :

« وكذا أهلوك دهرًا حدثوا
عن نفايهم ، وعن عزم الرجال
في مهاوي الصيق . في مذ العناء
كفى يدبوا العيش والكسب الحلال

(١) محمد المايزي النور من الدحل ص ٢٠٢

(٢) محمد المايزي المصدر السابق ص ١٩٣ .

ولكن يبقى المعاص

مطمئ في سوت القراءة» (١)

ومثلما كان الصبر مؤمناً وسحاً سعوى في مواجهته أقصى درجات المعاناة ، كان
احمد واعظ مدون يدور أنت مصاصات نعوصي التي امتدت من عام ١٩٢٦ .
١٩٣٢ م في السحار « وتأني بشاره الشعر المعاصر إلى هذه الانصافات حين
يحدد معها مصباحاً يسير الطريق للأجيال القادمة المتابعة مسيرة الإصرار والقوة ، وهذا
ما يؤكد الشاعر علي عبدالله خليفة حين يقول :

« ونذرنا الحقد والقهر جراحاً في القلوب
واستقرنا موسماً فيه انحصار ،
فإذا الآلام تأتي لتظهرنا بيران العسود
وذا السحار الذي عسى على ظهر السفينة
يعني الأفاق حد
ويدكرنا انصافات طعيبه
فيعني نحن والسحار المعيد
نحن تسيار وإصرار جديد» (٢)

(١) علي عبدالله خليفة أنبي الصواري ص ٤٦

(٢) كان السب المباشر للانتقاصات القانون الذي وضعه المستشار الانجليزي (بكريف) لتحديد علاقة
العربي بتجار السفن ، لكنه قرض على جانب الفواصيص فقط ، وأعقب ذلك في عام ١٩٢٩ م
الارمة نسبة التي أدت إلى كساد سوق اللؤلؤ والصباغ الكامل حق العواص في طبقة الكريمة
مرجع كتاب « تاريخ الميدي الحركة الوطنية في البحرين مطبعة لاندلس - بغداد - ١٩٧٦
ص ١٣٥ وما بعدها

كذلك كان لعرض في البحرين انتفاضة سنة ١٩٦٩ م ضد الاستغلال الشع الذي يمارسه أصحاب
السفن وتجار النفط ضد عدم سحب نفوة خير

نصاً راجع كتاب «م عيم العبيدي السبق ص ١٢٣ .

(٣) علي عبدالله خليفة أنبي الصواري ص ١٠٧

بوقع لا يشك بحار عنده لمضي في سحر، لذلك عيت برده عن صورته لأب
غائبة أيضاً في الحقيقة، ولكنها تظهر أحياناً حين تشارك روحها الإيمان بفقر الأمل
في الخلاص، وتريد منه المطالبة بحقه بصوت يسمعه الجميع، فتقول:

«أيها المحموم في ليل السهاد
أيها المحروم يا ابن السدناذ
رلزل الدنيا وأسمعي وصعد
للسما صرخة حق لا تحيد»^(١)

فهي تود أن تخرجه من دنيا الإحساس بالمهانة إلى عالم الثورة والتعود الإيجابي في
سبيل الوصول إلى فجر أكثر إشراقاً

وهكذا يتضح أن الشاعر وهو يصور معاناة البحار حاول أن يرسم هذه الصورة
كاملة سواء من حيث حواسها لمؤنه المتصلة بصلصم والشقاء، أو حواسها المصنعة التي
تعب عن البصر والاصرار والبرعة في الخلاص والثورة وعلى هذا م يحلل الشاعر عن
موقف واقعي يقدم الصورة الأدبية التي يعرض عن حقيقة الواقع وموقفه السيل إراءه

الدلالة الفنية لمعاناة البحار:

فمن أن ننتقل إلى صور المعاناة النفسية للبحار لا بد من تأكيد أهم الدلالات
التي يوقف لشاعر خليجي لمعاصر من معاناة سحر المادية في خصوص السابقة

- أولى هذه الدلالات تتصل بتصوير المعاناة الحقيقية للبحار كما حدثت بالفعل،
لأن البحار في الخليج قد عانى معاناة صعبة في بحر الصيد والبحث عن المؤن. وشدة
هذه المعاناة كانت دفع شاعر في تسجيلها ورصدها في الشعر وقد حفظ ماربح
المصنفه كثير من بعض هذه الحكايات حول الآلام العاسية التي كان البحار يقابلها في

(١) عني عبدالله خليفة المصدر السابق ص ٥٤

عنده. ولكن الشعر الذي يحضر تلك الصورة، وموقع كثير عند تصوير تلك المعاناة،
على الرغم من رصدها أو ثبت الشعراء - وهم شعراء فترة لأحدهم - بالبحر
دعائه. من أشهر حسن فهمي: «على الرغم من أن الحياة في الخليج أيام العوص
كانت سهلاً بالكفاح المضي من أجل لقمة العيش إلا أن الشاعر لم يعبر عن القيد
والحرمان حتى الشاعر الشجي في ذلك الوقت لم يعبر بصورة عامة إلا عن حنينه

(١) من بر هؤلاء الشعراء

١ - سيد عبد الجليل الطاطبائي - المتوفي سنة ١٢٧٠ هـ - ١٨٥٣ م. ديوانه ط. المطبعة السلفية -
القاهرة ١٣٨٥ هـ

٢ - مير الصوفي سعيد بن سيم المهابي - من شعراء أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن
العشرين

ديوانه، محمود حسن نصر ط. ورره التراث القومي والثقافة عام ١٩٨٢

٣ - ماجد بن صالح الخليجي - وفاته ١٩٠٧. ديوانه - ط. مطابع قطر الوطنية - الدوحة -
١٩٦٦

٤ - محمد بن شحان السالمي - وفاته ١٩٢٧ م ديوانه: جمع. محمد عبدالله السامي. مراجعة:
عبدالله أبو حدة، ط. شركة المطابع النموذجية - عمان، الأردن - ١٩٧٩ م.

٥ - إبراهيم بن محمد الخليفة - وفاته ١٩٣٠ المجموعة الكاملة لأثار الشيخ إبراهيم بن محمد الخليفة
جمع وتحقيق، محمد جابر الأنصاري، ط. المطبعة الشرقية - البحرين ١٩٦٨.

٦ - محمد بن عبدالله بن عثيمين - وفاته ١٩٤٤. ديوانه: العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين ط
مطابع دار العروبة - الدوحة ١٣٨٦ هـ.

٧ - فهد العسكر - وفاته ١٩٥١. يراجع ديوانه - جمع ودراسة عبدالله ركوبا الأنصاري ط
مطابع البصرة - الكويت - الرابعة ١٩٧٩.

٨ - خالد الفرج - وفاته ١٩٥٤. من الممكن مراجعة شعره في كتاب خالد سعود الزيد - خالد
الفرج، حياته وأثاره، ط. شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت - الثانية ١٩٨٠ م

٩ - صقر الشيب - وفاته ١٩٦٣. ديوانه - جمع: أحمد البشر الرومي - مراجعة عبدالستار فرج
ط. مكتبة الأمل - الكويت (د.ت)

١٠ - داني محمد بن عيسى آل خليفة - وفاته ١٩٦٤ ديوانه: إشراف عيسى بن راشد الخليفة،
مراجعة عصامي الوكيل ط. العامة - ١٩٧٥

١١ - أحمد يوسف خير، ولد عام ١٩٠٣. ديوانه، جمع وتحقيق. يحيى الجبوري، محمد عبدالرحيم
داود ط. مركز الوثائق والدراسات الإنسانية - جامعة قطر ١٩٨٣

لأهله في انبر وهو يقضي مع الهام في البحر - وكأنه مسجوم مع حياته الموروثة لأبيه
 سيد طسعي لأب - أحمد دة في "سنة التحقيق" ١١١ لذلك رأى الشاعر المعاصر
 رما عنه ن يحج بث المعاصير صممها ويبره في الاحال جدد - ولتعد
 بوسه في صلب راحة النصر من بعد في علاقته ببحر - وفي
 لأصغر في سرت بث علاقة وعن هذا صنع شعر معاصر أن كتب رثاء
 خاصة حولها ون بكسبه بعد جديدة وهذه لأبعد في صحنه في مجرد صرح ص

- ١٢ - عبدالرحمن قاسم المعاودة - ولد عام ١٩١١ ديوان - القطريات، ط. بيروت - ١٩٥٧
 - دوحة الملايين (القطريات - الجزء الثاني)، ط. دار الثقافة - بيروت - ١٩٦٠
 ١٣ - عبدالله بن علي الخليلي، ديوانه: وحي العقري، ط. وزارة التراث القومي - سلطنة عمان
 ١٩٧٨

- وبعد بصاً شعر الشعبي (الطبي الذي كان وما يزال مشراً في مسطته ودي صور
 شيئاً من معاصرة بموسم لم تصبح فيه بث الدرجة من خوف والرهبة من البحر ومضاعف
 المعدل فيه من الدواوين الشعبية التي رجمها حول هذا الموضوع ما يلي
 ١ - ديوان سعد بن سالم السعيد جمع وعدد ثلث لماعي، مراجعة وتقديم محي عبدالله
 حبيبة ط. ديوان شعراء فنانين - وزارة الاعلام - الدوحة (د ب)
 ٢ - ديوان من شعر القطري يعقب شعاع محمد بن عبد الوهاب الصحافي وأحمد بن شاهين ومحمد
 بن صباح الخلفي ط. مضاعف قطر الوطنية - الدوحة - الثانية ١٩٦٩
 ٣ - ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل دوي وقصائد أخرى سطه ط. مطابع قطر بوحية - الدوحة -
 الخامسة ١٣٨٩ هـ
 ٤ - ديوان فهد رشيد بوسلي، مراجعة وتقديم أحمد البشر الرومي، ط. مطبعة حكومة الكويت -
 الكويت - الخامسة ١٩٧٨
 ٥ - من يمكن مراجعة كتاب صف مروقي السلال بارج العوض على بناء في كدب
 والاختلاج العربي، - الجزء الثاني - قصائد من الشعر الشعبي نصف عمل عوض على بناء يكن
 من

- وليد خروب قصيدته من ٤٨٠ - ٤٨٢
 - مرشد الدوالي قصيدته من ٤٨٧ - ٤٨٨
 - سالم بن بوم قصيدته من ٤٨٩
 (١) ماهر حسن فهمي؛ تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخرج من ٨٨

المعان في جمع حسن معاصر شاعر، كان محباً للحدث - سير عدس
 وجه يدح معاصر في كدب - في معاصر لغز ص وعاقف بشاعر، يعطى دفعة فيه
 برؤيه جديدة لهذا المعاصر في مسطرة وهذا من نص على مدى لصاق عن
 اندات - مدحهم في بين شعر وسحر، وسجته شد تكامل بين معروف وسحر
 وموقف شعر معاصر وجدد معاصر كسر بين شعر وسحر في ثمة وسقائه،
 وكان الشاعر يحكي تجربته محبته وولعته به

في هذه الدلالات أنه في صرح شاعر صور دلت الشعاء يدي راحيه لاء
 والأحداث يستوعب أن يستخلص الكثير من فهم الاسساة حين يعمل حسن جديد على
 تحقيق شيء من آمال حل العوض، والبحث عن مافد بوصوب إليها لذلك كان
 تركيز الشاعر على ادق مشاهد معاصرة برعته الحقيقية في البحث عن حدود لاسس
 الكادح المعاصر في مسطته، وبوعيه بدور يدي قدم به الأحداث، يستوعب على
 صوته مواجئة شتى محدثات التي تعبر أمامه في كل لحظة، ويكون شعر المعاصر
 مهد قد أدى حراً كبير من مهمته، لذلك فهي برر الشاعر موقف المعاصر من
 تلك المعاناة وهي شرف المعاناة، ونصر، وقوة الأمل ثم الثورة رغبة مكيدة في
 وصول لأحبال احديده إن تلك مواقف بقي تحي بها لآباء أئمة موجهتهم صور
 الحديث في المجتمع المعاصر

- من هذه الدلالات أيضاً يكمل بين الموقفين فخر شاعر كعاصي العوض،
 تصريده لمعاصرة فامحر كان بمثابة خطوط أوى برسم عرة اشاعر كعاصيه ومن
 خلال هذا الاعتزاز تجرأت صور المعاناة لبيان أسباب الفخر، وهي أنه على الرغم من
 ذلك الشقاء الذي تعرض له البحار فقد استمرت علاقته بالبحر دون شعور بالعجز،

ومن هنا نجد أن البحر وعلاقة الأجداد الحقيقية معه كانت بمثابة مثير جيد

- ١١ - عموي هاشمي شعر معاصر في البحر - منه مرجع مخطوطة مكتبة لأدب جامعة القاهرة
 ١٩٧٨ ص ٥٣٣ - منه من ينقل جود الشعر المعاصر ومعاصرة العوض رجع الفصل الرابع من
 السب الثالث، والصلان الأول والثاني - الرابع من الرسالة

يشكيل موقف الشاعر المعاصر من قصيدته لسان سوء عن صرخة الحجر
بناصي أو رسم المعاناة القاسية، أو استشراف القيم التي أبرزتها الصخرة الرمية الممدة
من جبل الآباء والأجداد إلى الخيل المعاصر

من صور معاناة البحار (العوض) التي أبرزها الشاعر المعاصر أيضاً: المعاناة
النفسية المتمثلة في العربة والبحر المروجي مشوق حار في الحياة الأمانة المطمئنة.
وفي حين أحصى البحار هذه المعلوم داخل صدره أخرجها الشاعر المعاصر من إطارها
لمعلق المعبد إلى محالها لأرحب (الشعر). فالتلازم بين موقف البحار والشاعر ما زال
متصلاً

العربة:

أول صورة من صور هذه المعاناة النفسية للبحار تتمثل في العربة. ولكي تتضح
أما رؤية الشاعر المعاصر في الخليج لعربة العوض القديم بعقد مواردة بين موقعه
منها وموقف الشاعر المهجري. وكان السبب في اختيار الموازنة مع موقف الشاعر
المهجري دون غيره من شعراء العصر الحديث هو التشابه في مسارات هذه العربة
وهي «تعد عن الوصل» لذلك تنصص المورثة بينهما بيان أوجه التشابه والاختلاف
لدى كل منهما

من أوجه التشابه

- أن هجرة الشاعر المهجري عن وطنه اضطرابية دافعاها الرغبة في الخلاص من
لاستبداد، «وسعت الأكربر على المهجرة حنلان الأحوال الاقتصادية نبيحة صد
الحكم لاستبدادي، وصعصع الأمن، وتمشي المأساة الاحتجاجية والادارية»^(١)
ورحلة «نغواص» كذلك اضطرابية، فكانت هرازا من قسوة الأرض، ومحاوله أن يجد
الإنسان خلاصه في البحر^(٢)

(١) أنيس بفسدي، لانتهايات، لادبية في العالم العربي الحديث - بيروت الطبعة الثانية ١٩٦٠ ص ٢٧٨
(٢) تراجع ص ٢٦ من هذه الفصل وكذلك ديوان محمد الفايير النور من الداخل ص ١٢٨ - ١٢٩.

- شاعر المهجري لم يجد هنا كمال يسده من نوحه بعيداً عن وطنه، وقد
احسد أنهم استدلوا بإساراً بإسار، خلعوا قيد الاستبداد السياسي، ولكن سوط
عدت من نوع آخر يلهب ظهورهم، إنها الحياة الآلية الجديدة التي لا تعرف الرحمة
نسوقهم حتى يصابوا بالدوار ويسقطوا أعباء، حتى إذا صسوا قاماتهم من بعد
استدت بهم الدهشة لهذا التصارع والتكالب والرحام وطافت بخواصرهم حيالات
أوطانهم^(١) فيقول رشيد سليم الخوري من قصيدة له بعنوان «وقف على الشاطئ»:

يا برازيل لو أفصت علي المـ سال فيضاً ما طاب فيك المقام
نن فصل الربيع فيك وأين الشمس أين اهلال أين التمسام
أنت نعم البلاد جوداً وخصباً غير أن الهاء فيك حرام
وكأن الوري وحوش بآجا م، وتلك الشوارع الأجسام
مكباً حكاً منكماً وجيئناً شجراً رأساً، علام هذا الرحام^(٢)

والشاعر هنا يعبر عن غربة الابتعاد عن الوطن، والألم لفقدان كثير من القيم في
البلاد الجديدة، وحين إلى جمال «بطيعة وساحة الحياة في بوطس، كدنت فاب العربة
الشديدة أحاطت بالنواص في عرص البحر بعيداً عن الأهل والأحباب فنجد شعر
الحسين إلى الأرض وإلى الأهل يأخذ مساحة واسعة من موويل البحر في شعر شعبي
الذي عاصر مرحلة العوض، ويحده وصحاً لدى الشاعر المعاصر الذي تحدث عن
تلك المرحلة بلسان العواص، بقول محمد الفايير

«أيام كنت أعيش في الأعماق
أيام كنت بلا مدينة
بلا يد تحموني ولا حدة

(١) ماهر حسن مهدي - الحنين والعمرة في الشعر العربي الحديث - معهد البحوث والدراسات العربية -

القاهرة ١٩٧٠ ص ٦٧

(٢) رشيد سليم الخوري - الكرويات - مطبعة مجلة الكرمة - سان باولو - برازيل ١٩٢٢ ص ٥٩

إلا حاي والشراع

ويدي المرحاة الأصابع والضياغ

والرياح . والأسماك في القاع الرهيب

عرثي تطاردني بعائدها الغرب

عن عام القاسي العنيف (١)

فهي قاع البحر يشتد احساس الغواص بألم الغربة حين يقتقد الرحمة والحنان،
ويجد ندلا منها خيال وشرع ولاسيما خلة. وكلها يحمل معاني العربة واخاف
والضياغ.

أما وجه التشبيه الوضح بينهما فهو أن شعر الاغتراب في المهجر ولدى الغواص
أبرزه الشعور القوي بالذات، ذلك الشعور الذي طغى على الشاعر المهاجر حين
اصطدم بشمس وطأة خيبه في امدية العربة بني هاجر إسها وهو نفس الشعور الذي
أحاط بالشاعر المعاصر في الخليج حين قلقت الحياة الجديدة مدينته الوادعة على
ساحل الى مدينة عصرية صاحبة فتحت فاق وسعة لنسيارات الحديثة القادمة اليه
شكلت بدورها تحديات عدة أمام الفرد، وهذا ما يميز كل مدينة عصرية، وانعكس
جزء منها لدى الشاعر المعاصر من خلال تصوير غربة غواص الأمس.

- أما أبرز أوجه الاختلاف بين غربة الغواص وغربة الشاعر المهجري فهي أن
هجرة الشاعر المهجري كانت إلى مكان محدد بعينه له وجوده المتعين مما حمل من
قسوة الغربة عن الوطن، لكن رحلة الغواص المتصلة كانت وسط بحر مليء بمجاهل
خوف ولأم. بذلك تتحدد لدى الغواص دلتا غربة اخوف من الموت. وهي ألقى
وقعا من أي شعور بالعربة سواها، والشاعر يحسد قسوة هذه الغربة في تصويره لمظاهر
الشقاء الذي يتعرض له الغواص في البحر حيث يتوقع الموت المفاجئ في أية لحظة.
وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله:

سج

فهي محائث. مهد طغل من حجار

فبر لا خد عراة نعور

كسل عرس حناء صعب

ملا من نعور. عابات بحيد

للنجم والأقمار مقبرة كبيرة

امواتها يتحركون (١)

لذلك عبر شعور الغواص بالعربة وسط البحر بأن هناك صراعا مع مجهول يحيط
به في كل لحظة، هذا الصراع كان الغواص يتردد على معيشته بمرات طويلة نسب
طروف أرضه الشحيحة، وتجنمه الذي كانت مهته سفيدته ولأولى صاعقة
الغواص، والشاعر يرسم قسوة الصراع مع المجهول في غربة الغواص في رصده
للصروف القاسية التي يحيط به من هروبه من جفاف مديته. وخوف من موت في
البحر، وأمله في العودة سالما إلى أهله وذلك في قوله على لسان الغواص:

البحر أجمل ما يكون

لولا شعوري بالصياغ

لولا هروبي من جفاف مدينتي الضأى وخوفي أن أموت

عربان في الأعماق، أو في بطن حوت

أني أحاذر أن أموت

مكر أن يبيأ ولي فيه عيال

لما أحسن بأن في الدنيا جهنم (٢)

(١) محمد الفاييز - النور من الداخل ص ١٧١

(٢) محمد الفاييز - النور من الداخل ص ١٩١.

(١) محمد الفاييز - النور من الداخل ص ١٣٣ - ١٣٤

« أما اغتراب الشاعر المهجري فهو اغتراب يخضع لإرادة الإنسان المعترِب قبل كل شيء، فهو يستطيع أن يرجع أو لا يرجع، ويستطيع أن يعود منها كائناً ما كانت ثقلات الغربة هنا لا يشكّن صراعاً خارجياً مع قوى غير منظورة، ولكنه يشكل صراعاً نفسياً داخلياً بين الأمل واليأس، وبين الحركة والقفود... »^(١) لذلك شككت الحيرة وانتردد في العودة إلى الوطن أو البقاء في أرض المهجر جزءاً كبيراً من معاناة العربة لدى شعراء المهجر، وكثير التساؤل في شعرهم حول إمكانية العودة أو امتناعها من خلال حوار داخلي مع النفس، يقول رياض المملوك:

هل يا تسرى نعودُ إليك يا لبنان
فصبرك الوعدُ ويسمح الربحان^(٢)

ويقول أبو الفصح الوليد:

يا الله يا وصي أحظي عودةً وسعادة أم غربة وحمام^(٣)

ومن أوجه الاختلاف أيضاً، اختلاف استمرارية الغربة لدى العواصم والشاعر المهجري، فعربة العواصم تتجدد وتتكرر بتوقع دائم، لأن فكرة البقاء على الأرض محدودة تنبعها العودة إلى البحر ثانية، ثم ترقب موعد العودة إلى الأرض... وهكذا تتجدد لديه مشاعر الغربة وسط البحر وعلى الساحل في انتظار الموسم المقبل. والعواصم لا يستطيع التخلص من معاناة العربة على الأرض ووسط البحر وقد ربطت شدة التوق إلى الأمان أطراف هذا المشهد، فمشاعر ترقب العودة تلازمه على الأرض، وتوقع الموت يلازمه وسط البحر، وتنضج ملامح هذا المشهد لدى محمد نايير في قوله عن لسان البحار معلناً رفضه لهذه المعاناة:

يا بحر يا قبر بلاحد ويا دنيا عحسة
أجتازُ عالمها المحيف بروح بحارٍ كثية
أبدأ يعني للسواحل والعيال
بترقب قديمه بعد المحال
ويعود من رحلاته كما يعود
للبحر والأسفار، والدنيا كفاح
صد المجاعة والرياح
الجوع فوق الأرض والريح الخؤونة في البحار^(٤)

أما عربة الشاعر المهجري فهي مستمرة باستعاده عن أرض الوطن، وتنتهي بمجرد العودة إليه، ونجد شعر المهجر يوازن دائماً بين الأرض الجديدة التي هاجر إليها وبين الوطن. من هذه المواقف أبيات للشاعر المهجري « عقل البحر » يوازن فيها بين لسان وأرض المهجر، ويدعو الله صادقاً أن يحقق أمله في العودة إليه، يقول:

أعدي إلى الأرض يا خالقي فليست بلادي هذي ابلاذ
أعدي إلى الشفق المستنير يلف الربى صووه والوهاد
أرى شبح الأرض في يقظتي ويعرض لي صيمه في الرقاد
أعدي لأشهد فصل الصيف وفصل الخريف وفصل الزهر
وخب التلوج تعطلي الفلام فتحسب أن الصباح انتشر
أعدي فليس جمال الوجود يعادل عندي تلك الصور^(٥)

(١) محمد الفاييز، النور من الداخل ص ١٣٤ - ١٣٥. يراجع في نفس الموقف أيضاً محمد الفاييز، المصدر السابق ص ٢٤٤.

(٢) عيسى الناعوري، أدب المهجر ص ٨٨ - ٨٩.

و حول تردد هذه المواقف في شعر المهجر تراجع القصائد التالية:

- عقل البحر، فصلة الحبي، مجلة العصاة، العدد الخامس، سان ماولو تشرين الثاني ١٩٤٩.

- رشيد أيوب، قصيدة بلادي، ديوان الابويبات ط دار صادر، بيروت ١٩٦٦ ص ٣٩.

(١) ماهر حسن فهمي، الحبي والغربة في الشعر العربي الحديث ص ٧٢.

(٢) ماهر حسن فهمي، الحبي والغربة في الشعر العربي الحديث ص ٤٤.

(٣) عيسى الناعوري، أدب المهجر ط دار المعارف - القاهرة - ثمانية ١٩٦٧ ص ٨٩.

فقد أتاحت فترة الاستقرار الطويلة والممتدة للشاعر المهجري تحليل مشاعر غرته
وحسنة أدائه إلى أرض خصبة حتى أصبح عندنا شعراء عظماء في شعر الحزن.
مسحت شعر المهجر سمات خاصة في شعر الحزن.

الحزن:

بطلقت صور حزن معواص من الشقاء ندي كان عابية مثلما كانت عابية صبر
عرت فالشاعر رأى في شقاء ندي علف حدة معواص سناً تمتلئ المهدم حتى تحترق
على صدره ويرى هدوئاً موقف يحسب بوصوح في قصيدة «سمن معواص»^(١)
مبارك بن سيف^(٢)، فصور المؤس والشقاء التي عاصى منها الغواص في البحر وأهله
على الساحل تنعت على الأسى والخرن، لذلك تتردد معاني الحزن بامتداد القصيدة:
أهه الهم، والمعموم والدموع، واللحن الحزين، والليل الحزين، ومرارة الانتظار على
الساحل، ومرارة الأسى حين يعود الغواص من بعض رحلاته الطويلة حائلاً.. ويكرر
الشاعر جملة «إيه يا ماء الخليج» في بداية كل مقطع تعبيراً عن معاناة الغواص،
ومشاركة منه في تلك المعاناة، يقول في المقطع الأول منها:

إيه يا ماء الخليج
كم شربنا ماءك المالح
ورمال الأرض صخرًا ولحيب
فوق حجر يكتوي فيه السموم

١- شبد بوب، قصيدة «سمن معواص» ديوان «في الدنيا» ط. دار صادر، بيروت ١٩٥٩ ص ٧٣.
مجالس نعمة، قصيدة: «سمن معواص» ديوان: «سمن المعواص» ط. دار صادر، بيروت
١٩٥٩ ص ٤١.

٢- «ديوان أبو ماضي» قصيدة الشاعر في السجاء، وقصيدة تأملات، ديوان: «التأمل» ط. دار العلم
للمطالعة، بيروت ١٩٦٠ ص ١٢١، ٩٩، ١٠١.

(١) مارك بن سيف اللين والصفاء ص ٣٩ - ٤٠ نشرت القصيدة لأول مرة في مجلة «الدوحة» يناير
١٩٧٦ ص ٤٩ - ٥٠

سبعون سنة بعد

حزن من حزن

وبراءة للعيون العائرات

حزن في يحجب الحزن صاناً

عن دموع البائسات

يا ماء خليج

كم عذب مرفها شمس

أصده سهاد

وعظام هي ما يبقى من الإنسان

في ذاك الوجود

وأكف ضارعات

حرقنها الشمس، حزنها الحبال

وكواها ماوك المايح،

يا قبر الرجال،

ونحي لم تبرخ مع اليامال

واللحن الحزين»^(١)

ويرى الشاعر في مواويل الوداع التي يبدأ بها البحارة رحلتهم، والأهازيج التي
يرددونها أثناء الرحلة تعريفاً لشحنات دفينة من الحزن والأسى، ويتمثل موقفه منها
عشاق وجدانية في تلك الأهازيج البحرية، لينقل لنا صوراً من الواقع الأليم الذي
عاشه سحر وانعكس في مواويله، بل إن الدهر يشارك أيضاً في تلك الأغانى تخليداً
لدلت حزن

«واهرت الأوتار في سمع الدهور،

(١) «سمن معواص» ديوان: «سمن المعواص» ط. دار صادر، بيروت ١٩٥٩ ص ٧٣.

مذاق الملح والطين، وضجت بالآهين^(١)

من مواقف حزن لغو من أيضاً موقف صوّره الشاعر حول طعل العواص، الذي جاء أنه راجياً أن يأخذه معه إلى البحر، وكأنه وعى قبل الأوان حياة الخشونة التي عشناها أهله، فأراد أن يبقى بنفسه إلى العمل المجهد. موقف يبحث على الحزن العميق من جانب طفل وقد أحس بمرارة المعاناة مكرراً، ومن جانب المتلقي وهو يتابع هذا المشهد الذي يوحى بالأسى والانكسار في كل جزئية منه. يقول الشاعر على لسان عبد من معبراً عن هذا المشهد:

«وعلى صدر تدلت في انكسار خرزات وغائم.

لاتقاء العين دفعا للسلام،

جاءني بحري ولي لعين مرار،

وبقايا من بعاس،

لأساً نصف إرر من إزاراتي القديمة

قال والنصر على وجهي نداءات كليمة:

بي حسن عنتر، أفلا تأخذني للسحر مرة؟

انصتر...

كل ما يطلب مني، سوف آتيه وأكثر»^(٢)

ويتبع الشاعر معاناة الحزن لدى العواص، فيصور موقف الشيخ الكبير، وأحسب أنه انطلقت يوم أن ودع الرجال من على الشاطئ، وقد ربط الحزن

(١) علي عبدالله خليفة أبي الصوري ص ٩٢

أيضاً يراجع ديوان علي عبدالله خليفة أبي الصوري ص ٤٠

(٢) علي عبدالله خليفة أبي الصوري ص ٨٢ - ٨٣

«أبشهد بإحكام ذكريات المعامرة والعذاب وسط هوى البحر، ثم سقوط حقه في حاة الآمة بعد أن أصبح عاجراً عن مواصلة الصراع مع الرفاق، حتى أن صوري الشن وصوت النهام شارك الشبح حوله وآله

بدن بحر من بحر

حين صاحت وشمع

وعني في حكم ربط بفتح

في من يد بيد فرب

«يوحنا وعشبي بدموع

بينما تلك الصواري في أنين

هي والنهام في بحر حزين

لا يطاق»^(١)

وباتي دور المرأة - زوجة العواص - ملصاً للعواص من معاناته النفسية، فشوقه دائماً إلى الأرض نتيجة حتمية للعربة والحزن اللذين يطبقان عليه في رحلاته الصويلة. لذلك تأخذ معاني الشوق إلى اللقاء جزءاً كبيراً من موقف الشاعر المعاصر من المعاناة النفسية للحار، وقد حرص الشاعر على التقاط المعالقات التي دكل من الحار والروجة على الساحل وإبرازها ليكسب المعاناة بعداً أشمل وأدق. فلعواص يعود دائماً إلى المرأة التي تنتظره على الساحل. وحين يقترب موعد العودة إلى الديار تمحو لحظات الفرح باللقاء كل آلام المعاناة السابقة، بل إن غربة الحار في سحر لا يخفف من حدتها إلا حين تفتزع بالأمل في العودة لذلك عندما تقرب السب من الساحل، ويسحول ذلك الأمل إلى حقيقة، ترى عناصر أخرى شاركت العواص مرحضه باللقاء: الهجوم، والريح، والشرع، وصوت النهام، «الساحل. ثم - الشاعر - توقفت هـ شارح جميع فوجه نصف،

(١) علي عبدالله خليفة لمصدر السابق ص ٧٨

« نهامنا بشدو لشطآن قريه

سأري يساحبها الحسة :

عدنا على ضوء السجوم إليك يا دار الحبيب

والريح نشوى ، والشرع كأنه سر ب الحيام

سار على صوت النهام .

ويضل بهم وسواحل من بعيد

تدو لنا صمراة تعكس كل ما فينا من الشوق الشديد^(١)

وحين نوردن بين موقف هذه العناصر في هذه الأبيات - وهي السجوم والشرع وصوت نهام - وموقفها أثناء رحلة الغوص نراها تقوم بدورين متكاملين: الأول تحسيد ألم المعادة وثاني برار فرحة لقاء فالسجوم أثناء رحلة عصر حوف ورهبة: « فالبهار... غادت مخيعة للنجم والأقمار »^(٢)، لكن ضوؤها محبب هنا لأنه يهدي إلى طريق العودة، وغناء السحارة وصوت النهام لحظة الإبحار:

« كصريز أبواب القلاع

في الفجر، كالأهات في ظلمات قاع

كدوي رهز فوق مقبرة بعيدة،

كرنين أجراس عتيقة

أصواتها فوق السفينة حين نبحر، والنهام

كغراب حارات قديمة، يشدو بأحان حزينة »^(٣).

فهذه لأصوات التي صورها الشاعر محمد الفايز تحمل الوحشة والترقب والخوف من المجهول « كصريز أبواب القلاع في الفجر »، والعربة الأليمة « كالأهات في

ظلمات قاع »، والخرن والرهبة « كرنين أجراس عتيقة » وقد عبرت هذه سيبويه عن إدراك بدقة لكن صوت النهام في الأبيات السابقة عناء وشدو وطرب « كدندك فان » الشرع عند القلوع.

رثة تعرت من ضلوع^(١)

لكنه عند العودة. « سرب حمام سار على صوت النهام »، وكأن الفراق واللقاء هما اللذان يشكلان موقف العواص من العناصر التي تشاركه رحلته، والمرأة هنا هي سمث هذه المواقف جميعاً: الحزن والغربة، والفرح والسرور.

والشاعر علي عبدالله خليعة يقبض على الموقف الاعمالي في تصويره للهفة العارمة التي تحتاج الزوجة وهي تستعد لاستقبال زوجها العائد من رحلة الغوص الطويلة: ^(٢).

« زغردي يا خالتي يا أم جاسم

زغردي قد عاد طراق المواسم

جهري احناة هاتي الباسم

هاك ماء الورد والعودة الثمين

عطري البشت وأعطي الخوام^(٣)

وسامع ماهر حس فهمي تحلته للأبيات بقوة: « إن هذا الإحساس بالقلق الذي سمعه من روعة حسم وهي تحبب أمه هاتي، هاك، عطري البشت أو العباءة . هو الذي اعتقدناه طويلا، وليس القلق وحده الذي يظهر في الأبيات، ولكن الاحساس بطول الغصة^(٤)

(١) محمد عبد المصير سابق ص ٢٤٨

(٢) ماهر حس فهمي. تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ص ٢٠٨

(٣) علي عبدالله خليعة: أنبي الصواري ص ٤٧.

(٤) ماهر حس فهمي. المرجع السابق ص ٢٠٨.

١ محمد العبد من الدخن ص ١٣٩

(٢) محمد العبد من الدخن ص ١٧١

(٣) محمد العبد من الدخن ص ١٦٩

وعندما تكون فترة الإقامة بين الأهل على الساحل قصيرة، تمنحنا مواقف الشوق والحزن بعداً آخر يتمثل في الإحساس بالمرارة المتوقعة التي تقترب موعد الرحيل القريب، ليندأ ألم الانتظار من جديد. لذلك يصبح التعبير عن الشوق مريخاً من مفرح وبقلق والترقب رأياه لدى الزوجة في الأبيات السابقة

فالشاعر الخديجي المعاصر استطاع أن يصل إلى روية الموقف القديم حين صور لحظات الشوق المتبدل بين العواصم وزوجته. وهنا يصبح التعبير عن هذا الشوق اجاراف موقفاً طبعياً لعوض الأمس في محاولة لإبعاد مشاعر الغربة والصياغ وسط اسحر. ولمن هم على البر.

ويبرز أمامنا موقف آخر للعواصم - من زاوية الشوق والحزن - حين يعود إلى روحته ويحدها قد ماتت. هنا نحس بهول العاجلة، فالمرأة الحسية مع الراحة والحزن في حياة العواصم السلسة، وكانت كل المعاناة من أجلها هي. ومن أجل أن يبقى الحزن الجميل باللقاء متصلاً ومن أجلها كان يصبر على مشاق العمل، ليتحول ذلك الصبر فيما بعد إلى شوق ولحمة عارمين بالعودة، رأينا صورة لها في النهاج السابقة لكن بعد أن توفيت يتضاعف عدابه، وتفقد معاناته كل معنى جميل كانت تحتضنه من قبل.^(٢)

عيبُ أمس لم أحب وهمتُ في سن الحار
لأعود ثانية لها ومعها الهدايا الصغار

وتبدل فحة العواصم إلى البحر إلى رعة عارمة مدفء على لأرض، وكان المرأة هي الدرع الأول لصراع العواصم مع سحر

« أمس كرهت الرمن وهو نصي وبار
واليوم أخت الرمال

بعانقات بعظري، وكرهت بحر سحار
فحيثي ماتت، ولو أن الحب
بحارة لسكنت أعماق البحار^(٣)

وهكذا فإن رصد الشاعر المعاصر لزوايا الموقف النفسي للبحار كان بمثابة حرب المقابل والمتعم للجانب الأول في رصده معالم المعاناة المادية، وكلا الجانبين إنما يعكسان موقفاً مميّزاً للشعر المعاصر في المنطقة، ذلك الموقف الذي بُرر صورة قديمة للمجتمع المحلي وبث من خلالها صورة معاصرة امتدت كواجهة خلفية لهذا الموقف ككل

من هنا يبدأ التقاء الشاعر المعاصر بالعواصم القديم من خلال الجمع بين المعاناة والمعاصرة أي أن الشاعر يحاول برصده المعاناة القديمة أن يجعل الماضي ممتداً في الحاضر، والخاص مرتبطاً بجدور قوية إلى الماضي، كما أن الشاعر يضيف إلى ربط الماضي بالحاضر بعض التفاصيل الجريئة التي تعكس معاناة شاملة لعالم البحر تتجاوز البحار نفسه إلى زوجته وبعض أفراد أسرته، فكأنه بهذه الرؤية الشاملة للمعاناة المادية والعسة يطمح إلى أن يشير بمعنى من المعاني إلى أن هذه المعاناة ليست معاناة فرد أو

(١) عبيد الله حنيفة - مصدر سابق ص ٤٩

(٢) هذه الأمثلة يختص الشاعر محمد العايد، مذكرتي من ديوانه « مذكرات بحار » المذكرة الخامسة

والثالثة

ترجع في ديوان النور من الداخل ص ١٥٥ - ١٨٧

(١) محمد العايد - النور من الداخل ص ١٥٩

(٢) محمد العايد - النور من الداخل ص ١٨٨

مرجحه من المجمع وإنما هي رمز لعاناة المجمع كله. ومن هنا يحاول الشاعر أن
سحب الموقف الإنسي الذي يصوره من خلال البحر إلى موقف كلي عام يعكس آلام
المجمع وأحينا آماله.

ومن جانب آخر كان إصرار الشاعر على تقصي صورة المعاناة النفسية للبحار
شاهد على بروز هذه المعاناة لدى الإنسان المعاصر، وكأن الشاعر يعكس معاناته
نفسية الخاصة من خلال صور الحزن والغربة والشوق إلى الحياة الآمنة المطمنة التي
يسبغها بعام البحار. وفي كان المحر ورصد صور المعاناة المادية للبحار موقع
مكسب كذلك فإن رصد المعاناة النفسية موقف ثالث مكمل لها في تجديده أسباباً
أخرى لا تترك الشاعر يصابه وهي تبعد معاناة نفسه التي تحملها لآباء والأجداد
حزمة طويلة من النزم وشكلت نموذجاً قوياً للصبر والاحتمال يستطيع الإنسان
معاصر لاحتدائه به للقضاء على معاناته الخاصة.

وهكذا فقد جاء ماضي نغمات في الخليج موضوعاً بارزاً من موضوعات صورة
البحر في شعر المعاصر بسطته استطاع شاعر من خلاله تارة موقف عديد
سبب الماضي والحاضر معاً، وأكسبت الشعر المعاصر في الخليج سمعة خاصة وسط
تدوير شعر عربي حديث

بدر

٣. الموقف من لقضائ المعاصرة

صاح شاعر من خلال صورة البحر أيضاً قضايا شعنت وما زالت تشعل الطغمة
مست في شعراء جميع وقد أثار بعضها من خلال شخصية البحار وصراعه مع
بحر في حركته. لكن زاوية الرؤية هنا مختلفة، فلم يعد ذلك التركيز على تحرمة
بحر بل على تحرمة الإنسان المعاصر في الخليج في الفترة الحالية، وموقفه من
معيرب التي تحدثت على المستوى الفردي والجماعي واخضاري من خلال مرج
بعضت البحر وجزئياته المادية والمعنوية: من الموج، والوزرق وشرع،
والشاعري راسد، إلى المحلول والعموض والرحلة الفكرية وبصرع المعني...
فقد شعر شاعر يبرز جزئيات البحر وعلاقة الإنسان معه على مر العصور ليشكل
من خلال تجربته المعاصرة. ونستطيع أن نميز للشاعر في هذا المجال موقعين بارزين

أ - الموقف السلبي المتمثل في الابتعاد عن الواقع، وفقدان القدرة على مواصلة
سير

ب - الموقف الإيجابي الذي يحاول مواجهه الواقع، ودور الذات، ومراة والعودة
إلى الأصالة في هذه مواجهة

أ - الموقف السلبي:

مر محمد موقف لدى شاعر المعاصر في جميع كرد فعل أو تحه بروز ذات
ومدة لاحد من في تستعدت جميع خديده بعد ظهور سمول فقد أحدث
صحة. سمول في حقيقة حركته تصور هائلة شبه بالصفحة حوت معها من ساحلة
تصغير. في من عصره بكل ما يخص من سمات من حديده فاختصرت خديده
محددة وشعر لاقتصاد في حديث ثل شكل كبير في حركته الد حصة
بمستعدت. فحجاب من مجمعات فبسة في مجمعات هوم في شكيبه لاجمعي
على عدم الامور ومن جانب حر صغرت صمدت خديده في المجمع كطيفه العربي

هذه بعض من سمات المجتمع الكويتي بعد الطفرة الاقتصادية التي
 برزت تبعاً للتشكيل الاجتماعي الجديد الذي يقوم على نظام الأسرة الصغيرة، وتعا
 لانتشار لتعميم والثقافة بين أبناء الجيل الجديد ومن هنا حدث التطور السريع في
 علاقات الاجتماعية وفي القيم والمفاهيم وفي العادات والتقاليد. يقول عبدالعزيز حسن
 في تعليقه لأهم معالم تغيير التي برزت في المجتمع الكويتي بعد الطفرة الاقتصادية التي
 أحدثها استغلال نفوت: «ظهرت من جراء ذلك الروح الفردية تتحدى الروح
 الجماعية لسابقة... وظهر الثقة واضحاً بين أفراد المجتمع، يسجل في حيرة المواطن
 اعددي في نولاء رب الأسرة أو للدولة، وفي الاعتراف بالنظام الجديد أو القيمة
 عنه في التمسك بالقديم والاعتزاز به أو الابدفاع للجديد والتصميم عليه. كما
 يتحلى بثقة في عدم وصوح أهدافه وغاياته، وفي شكه بحدوى تقاليدده ومثله
 ...»

(١) عبدالعزیز حسین محاصر تھیں مجتمع العربی فی البکویت ص ۵۸

١ - محمد الميحيي السرون والنصر لاحتفائي في الخليج العربي ص ٦٢ .

197 - 198 - 199

١. حسن: كلية الآداب - قسم الاجتماع - جامعة القاهرة ١٩٧٥ ص ١٧٣ - ١٧٧

حاجة للذات في علاقتها بواقعها الجديد هذه الاستجابة انعكست من خلال شعور فكانت أهم مصاعر الابتعاد عن الواقع - من خلال صورة لبحر - تدور حول الشكوى والمناجاة، والعودة إلى الماضي، والصراع غير المتكافئ، ثم الرحلة - به من مسسات الألم، حيث يتحد الشاعر من البحر وجزئياته - الشخصي - في طرح أسئلة وسروح - محور بينها شكوه ويشير لها في لانه - ويبحث من خلالها عن ذكريات بائتة بعيدة عنه يتمنى لو تعود ثانية، - من خلالها صورة للصراع بين الذات والوجود، ويجعلها وسيلة للهروب من - إلى العالم المثالي الذي يريد. ويرى بعض النقاد أن محور الأدب هو الإنسان - الانسان عندما يحاول أن يكشف أسرار نفسه لنفسه سوف يجد نفسه متفاعلا مع - لأنه هو نفسه جزء من هذه الطبيعة بأوسع معانيها (١). ونتيجة هذا - موقف الشاعر هنا قد كشف عن عمقه الذاتي وأبرزه من خلال هذه المواقف، - مواقف ذاتية شكلت في النهاية صورة الموقف الرومانسي للشعر من زاوية من - سبعة وهي: البحر.

نمبر و حیثیت، حوالہ عن شخص ۹۷۴ ، حاصل م سے اس کے مطابق ان کی قدر داری ہے۔

7. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$

[illegible]

۱۶

صحة مدى شعره شجي ودمه ر - - سكوى يساعري إلى نشاطي الأم
حرته وعمرته، وعمل صدارة سحر بنوطه ومن دجحه من راحة وسدغ وعمو
 جعله مبعث شعري به، صديقة إلى أن الشاطي يسوحي بالأمن والاستقرار
 وعمرته، مدت كات شكوى شاعر في دعاء موجهة له وتساءل ما كان
 سيف بيت سحر معدته من خلال حديثه إلى الشاطي من قصيدة له بعنوان: «الليل
 والصفاء»:

« يا صفا الشط
 هل شكوى في من حين
 أم أدري ما نفسي من حوى
 ودموع نفس خلف لا يرى

كم مصعب الحب لأم
 وفي الحب عذاب

« بحجاب بذخي رذي حوى
 في فؤاد كلما طافت به الذكرى أثابا
 يستلذ البعد والحرمات فيه والعذابا »^(١)

وعن نفس الموقف الحزين بيت الشاعر عبدالرحمن رفيع الشاطي آلامه ويعبر عن
 شكواه قائلا:

يا شاعري الأحلام طال لي السرى وتناءت الآمال فهني أماني

(١) مبروك من عبد الليل والضعاف، ص ٢٧، ٢٨ القصيدة نشرت لأول مرة في مجله لدوحة بوسه
 ١٩٧٦ ص ٢٠

« حصاد العمر أصحى نابا - واسود بعد الأحصرار زمانى
 حب - هذا الطفل في مهد الصبا - كيف المتنون كبته بالأفكار »^(١)

وبعد موقف يذكرنا بموقف الشعراء الرومانسيين من الطبيعة حين « يشدون
 سدى فيها ويثونها حوهم وينظرون بين مشاعرهم ومناظرها، .. ويتحجبون في
 لحظات أرواحاً تحس مثلهم فتحب وتكره فيشركونها مشاعرهم، ويدا يتحجبون
 الأشجار والنجوم والورود والصخور وأمواج البحار »^(٢). والشاعر هنا لا يحدد سببا
 واصحا لتلك الشكوى والآلام، وإن كانت هناك إشارات إلى أن السبب وشل في
 تجربته عاطفية، إلا أن هذه التجربة عاتمة إلى حد ما، وإن لم تكن السبب المباشر
 لتبدد بالألم الذي يشير إليه الشاعر:

« لي فؤاد كلما طافت به الذكرى أثابا
 يستلذ البعد والحرمات فيه والعذابا »

« محبرة الحب عند الشاعر الوجداني تقوم في أساسها على الصراع والمعاناة،
 وسدو الشعر فيها وكأنه يخلق لنفسه أسباب الفشل ليصل إلى الأم غداه دال لوجدانه
 وموهبه »^(٣) لذلك كانت المناجاة هنا لشعسي خيالي (شاعري الأحلام) وفي
 هذا تأكيد من الشاعر على أن الأمل الذي يبحث عنه لديه صعب المنال، لأنه موجود
 في عالم « عال فقط، ومن هنا تفضل الشكوى لحل الوحيد أمامه. وفي هذا دليل أيضاً
 على أن الشكوى هنا محاولة للابتعاد عن الواقع وليست موجهة له.

هذا صعب جداً، أيضاً لدى « علي محمود طه » حين يجعل من البحر وشكواه إليه

(١) عبد الحار رفيع الدوران حول العيد ط المطبعة الحكومية، وزارة الإعلام - البحرين (٥.٦)
 ص ٢١

(٢) محمد عيسى هلال الرومانسكية دار هبة مصر - القاهرة ١٩٧١ ص ١٣٧ - ١٣٨.

(٣) عبد الحار فقط الاتحاد الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٣٢٨.

منه من الام في علاقته بالواقع وإذا كان الشاعر الخليجي لم يكشف لنا
بتكبر مباشر عن عشوره على الرحلة والثناء في البحر ومساجنه له قال علي محمود طه
نصيح لديه راوية هذا الموقف: الشكوى والعثور على الشفاء

يا واهي لأموح يا واهي نازح الدار ماله من ماب
سدى أحسن فيست شفاء من مقامي ورجة من عداي
يا مهدى الملامد وابوت يا بحر ومشوى المصوم والأوصاب
فأب من أطرح لأن آلا مي وعبة الحياة والأحقاب^(١)

ومحاولة العودة إلى الماضي وبعث الذكريات رحة حر من وحدة مؤسس
لإسعاد عن الواقع، حيث يصح ادعى نسبة للشاعر - في هذا الموقف - بديلا عن
الخاصر بحديته وألامه بذلك يقوم حب الشاعر بتشكيل ذلك الماضي في أمبي
صوره ليدو الخاصر من خلاصه بعض ومولا ويصح صورة بحر هذا بحر شات
سعدده الساحل وشاطئ والأمواج وشرع عاصر شارك الشاعر ماضيه
السمع يدي فتقده، بذلك فهو يقول - من خلال خاصته هذا - يستعده ماضيه من
بود لو يتفنن هو ليه هذا موقف محدد وصحا لدى الشاعر حسني. فاشاعره
«عبيبة زيد الحرب» تريد من الشراع، أن يعود بها إلى بحيرة الذكرى لتعده
بحدثت الأمس التي مرت بها هناك. ولكن رحلة العودة خيالية يعمها الضباب
والمجهول، وذلك للاستعجلات المجازية التي طغت على الأبيات: شراع الأمس - حرة
بذكرى، والبحيرة تصافح الأمس بالنور والعبق، وتسج قصته من الأنعام - قول
الشاعرة

لمضي يا شراع لأمس صوب الشاطئ الهادي
لحوب بحيرة الذكرى بغيريد وإنشاد
عقد عهد أفراح وبجي عهد إسعاد

(١) علي محمود طه، ملاح النائه - المجموعة الكاملة - دار العودة - بيروت ١٩٨٢ ص ١٠٢

صاحج أمسا كانت أهاريحاً بأعياد
وحدها بحيرتنا يعانق زرقة الأفق
تصافح أمسا بالنور بالأعطار بالعبق
وتسج قصة حكّت من الأنعام في العبق
فتهدبها إلى الدنيا ولم تكتب على ورق^(١)

والأبيات تشير في بجلها إلى تجربة سبجها خيال الشاعرة في محاولة بلائعاده عن
الام الواقع. والدكتور عبدالقادر القبط يشير إلى هذه الظاهرة بقوله: «... وقد
لمس في بعض صور العودة إلى الماضي لدى الشاعر الوجداني إشارات إلى بعض
البحار المعاصرة. ولكن هذه بحار بدورها تبدو في ماضيه ماضى بعد
اطفاق برى لشاعر فيها من حرم وكها مكن وقد مسوب من من

ول صورده أخرى من صور العودة إلى الماضي يقف الشاعر أمام البحر محاولا
استرجاع ذكريات عريرة افتقدها بين درات الرمال على الصفا، وعن صخور
الشاطئ. وبين حركة الأمواج. لذلك فهو يريد من البحر أن يجيب على تساؤلاته
عن ماضى تلك الثواني السعيدة التي مرت به فترة من الزمن على صدف

يا بحر كم في دملك الفضائي لروحيات حب قد رسنا
كم كنت للعشاق أغنية في الحب أحلى ما سمعنا
مررت لي من أحبارهم نغماً ذابت بصفو جماله الآه

(١) نيل محمد صبح - ماضي في حب - دار السلام - الكويت، ١٩٧٨، ص ٢٨٦
(٢) عبد الله - ماضي الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٣٥٧ ومن الأمثلة الأخرى عن محاولة
عبد الذكرى من خلال الشاطئ والبحر يراجع
دار - أحمد محمد الخلفه من أهالي البحرين ص ٥
- ماضي عبد الله - ماضي - جمع قصده امسات على الشاطئ ص ١٥، وقصيدة
ذكرى على الشاطئ ص ٨٢

هل عدد مزجي الشمس في نعم يا بحر، أو ماتت حكاياء؟
أو لم تعد ذكره راقصة في الشمس أو في النجم ذكره؟
أو لم يكن ذبا الهوى أملّي بل بحر وهم نحن خضاه؟^(١)

هذه الأبيات تذكرنا بمقطوعة «علي محمود طه» تملأها كذلك التساؤلات عن مصير تجربة عاطفية عاش الشاعر أجس لحضاتها ثم صوته يد الزمان. والبحر هنا هو لدي منه بيت سعادة ثم حزنه عنه. ذلك فهو سائله عنها في إصرار^(٢). إلا أنها تكاد تلمس آلام التحسر والعجبة بفقدان تلك الأوقات البعيدة في أيام «سعد الصغلاوي» بشكل واضح منها في مقطوعة «علي محمود طه» وذلك للحيرة التي لم تجد جواباً شافياً من أي من مصدر الطبيعة التي وحن إليها الشاعر تساؤلاته. في حين أن «علي محمود طه» حزن من البحر يد الزمان التي قصت على تلك الأمسيات (أبر حفت أصباقي بنوني برعها مي يد مقدور)^(٣) فأوجد بذلك حواش على تساؤلاته من ريب في موقف شاعر من مساحة البحر، فهي حين لم يكشف الشاعر عن شكل مباشر عن عنوره على برجة والشهد في البحر ومساخاته له، فإن علي محمود طه يصرح بأنه وجد لشهد في البحر^(٤) ومع أن كلا الموقفين، لحيرة والعثور على خلاص في البحر يشقان عن رؤية رومسية - لأنها توقفت عند مستوى طرح الآلام النفسية في بحر، ولم تتخطها إلى متحد موقف يعاني بخلص الذات من آلامها وهي توحه بوقع دور لا تعد عنه - إلا أن هذه الحيرة والتساؤلات لدى الشاعر الخلدجي تنبع عن قدر كبير من القلق النفسي الذي يحيط بحدثات في المجتمع الحديث بسببه أكبر منها لدى الدت في دقي لمجتمعات العربية، لأن حركة التطور في مجتمع المعاصر في بعض عربي أحدث فترة أطول منها في المجتمع الخلدجي.

(١) سعد الصغلاوي برسمه لأمل ص ٧٤، ٧٣، ٧٢

(٢) علي محمود طه خلاص اللآلئ مجموعة كتابه ص ٨٥

(٣) علي محمود طه مصدر السابق ص ٨٥

(٤) برجع مد الفصل ص ٥٨، ٥٩

فكانت حركة التطور في الخليج أشبه بالطفرة^(١)، وبذلك لم تمنح الدت فترة هدوء سي حتى تسوء طواهر التطور الحضري والاجتماعي على مهل كما حدث في مجتمعات العرة الأخرى إلى حد ما.

وقد شكل الشاعر من خلال ثورة الريح والأمواج وصراع البحار معها موقعاً يدل على طبيعة الصراع الذي تعاني منه الدت وحيدة في مواجهة العالم من حولها، وهو بالضرورة صراع غير متكافئ. فحياة بحر ملاحية ومفرد في داحش طفل لا يقوى على مجابهة الأخطار كما يصور ذلك غاري القصبي.

من أين المسير والبحر طاع واندياجي تمد حوي سئارا
والرياح ادوية بعصف ساكن فريد صفحه عسرا
وسرعني الشمس في ثورة الامواج صحن صراع لأفئاد
لا رجوع البرعي بعد كم جئت حفي ووري
تقوم السماء تحن بالصوة وتمضي عن بصري فر
وعدير الأمواج يعلق سمعي وشحوب مدحي ميت البهار^(٢)

ينصح من خلال لأبيات تأكيد الشاعر على أنه لم يعد قادراً على مواجهة تحديات الواقع، إضافة إلى صورة القلق العنيف الذي يحيط بدشهر، وذلك في استعماله معظمات الصورة الطبيعية لثورة البحر من: ثورة الأمواج، وامتداد الصلاد، وهوج رياح، واختفاء الساحل... ونفس الرؤية نجدها لدى خليفة الوقيان من خلال

(١) يقول ماهر حسن فهمي حول الظاهرة الطفرة التي حدثت في الخليج: «إن ظهور النفط كان انقلاباً شاملاً بالاعتماد الصناعي الذي حدث في أوروبا منذ قرنين تقريباً، فالانقراض السريع الذي حدث في عصره وبدل حدث في حرجه العلم والتكنولوجيا، وسيار وسد، وش الطرق وشاء لمصانع كان في فترة زمنية قصيرة ما عرفها التاريخ وعشرون عاماً بنكوت، وعشرة أعوام فقط، وحده بلامات بة معاً»

براجع كتاب مبرح حسن فهمي بغير الشعر العربي حدث قطعة لخص ص ١٠

(٢) علي القصبي أشعر من حرائر النبال ط در الكتب - بيروت ١٩٦٠ ص ٢٨

مستلزم في جميع الأحوال ومنه محذور في كل الأحوال من جهة أخرى
يصح بداية لا بد من عدمه

والمعاشي في نفس صانعه ما يرت عليه ما ورد في مرق
منه ما هو صانعه ما ورد في مرق

في نص آخر يقول عبدالله العتيبي

على صاع مع محذور في بحر الصاع (١)

يذن الشاعر وجد في البحر معينا لا ينضب لرمم هذه الصور، وكأنه يحاول
إقناع أنه لا طائفة وراء مواصلة تحذي الصعوبات، فلا استسلام لا مفر منه، لكنه
استسلام محبت، يقول أحمد الخليفة:

يا في الديب عريباً هائلاً في متاهات برمان لغادر
يا كداح في بحر أموي سائلاً بين عباب النواثر
طوت الريح شرعي وهف رورقي كوا ميا، حائر
وموت صرحاتي كصدي مات في حوى "الصراع بكاهر" (٢)

ويتكرر هذا الموقف لدى شاعر أحمد العدواني في قصيدته له بعنوان
"حصرت" (٣) وعند شاعر علي السبي في قصيدته "شرب بين قصيدته" (٤)

والشاعر عبد الله كريب لأصاري يسأل مدافع من رويه حري السبي في سيدة

(١) حبيب بولس، محذور مع البراج م ذات السلاسل لطفاه والنشر - الكويت ١٩٧٤ ص ١٧

(٢) محمد حسن عبد الله، شعر الكبيبي ط، وكالة المطوعات الكويت ١٩٧٤ ص ٢٥٠

(٣) أحمد محمد الخليفة، علي سجون ص ٨

(٤) أحمد العدوي، حكمة حاصفة ط شركة بولس باسم بولس - الكويت - لاون ٨١

(٥) علي السبي، شعر، في حكمة حاصفة ط الشركة الكوب - لاون ١٩٨١ ص ٤٠

مع مدافع محذور في بحر الصاع معذور في بحر الصاع معذور في بحر الصاع
تجسد في ثمة مع هذه. كل شعوره تصاع في وجوده بنف حار صامد كعنف
من صاعه بغير، فتدور في صاعه لا سلام

أرى في بحر صاع معذور في بحر الصاع معذور في بحر الصاع
لكل رأيت الدهر مضطرباً كاللوح إذ تجري به سبي
فأشقى عهد كل عاصف وقذرها وريح بدفعي
فما لا مخرج ماحلة وبكاد سودي و تعرفني
فما عصف لا فدر لا كمة ويخونني شديوي ويهجرني
فما في صمص وبني فني حتى كأن الصمت من سني (١)

هذا الصراع بين الذات والوجود الذي يكون مهيته لاستسلام من جانب الذات
يستطيع - باعتباره رد فعل - أن يحدد نقطة الحصارية التي مر وما يربل يمر بها الخسح
بعد ظهور السرور. وتدفع معان المدسة الحديثة بدرجه م تسمح فيها للإنسان خلجي
أن يلتفت أنفاسه، ويحبل ما حوله من مشغرات مربعة فالصراع على أشده. ونداءات
التي برزت بقوة وسط هذا هدير الضل عاحرة عن أن تحد نفسها، وتحقق عاداتها
بنفس المراجعة التي برزت بها، يقول أونسيت فيشر: «... إن المكانة الاجتماعية
للإنسان كانت تقوم في المقام بقديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين، أي
بين المجتمع. أما في لعلم برأسه في الفرد يواجه مجتمع وحدث دور وسيط،
عرباً من غرباء، م مفردة في مواجهة، إلا أن» هائلة وأدى ذلك إلى تقوية
الشعور بالذات. وبسمة مدته المبرهنة كنه أوجد نصاً شعوراً بالخبرة والصياغ،
فقد شجع صغار الألسنة بعرو معد. وبني برتحف مع ذلك حرق من شعور
بأنه حذر (٢)

(١) محمد حسن عبد الله، شعر الكبيبي ص ٢٣٣

(٢) رسالة شعر ضرور دافع برجة م حليم ص ٧١، ٧٢

نسخه مصرع غير متكافئ بين مفرد ومجمع كانت برحله ولحروب من
مسبات الألم وسيله أخرى اتخذها الشاعر قراراً من ألام لا مصدر على
موجهتها في واقعها. وقد عرف لاسب الرحلة زهير يرى فيها بحثاً عن الأمل الذي
م محده في سنته. ويعرب في سادته كان برحل و. اء مسبت العشب ومصدر الماء لا
يشتت الصحر وية أجبرته على هذا الرحيل، والعواص كان يرحل وسط البحر بحثاً عن
«سؤلر مصدر رزقه الأول، والشاعر في هذا الموقف» يشعر بحاجة إلى الفرار من سنته
محصر نفسه سنة أخرى يحيا فيها بروحه. ويحقق في أجوائها بخياله، ويحد فيها
نصوره من فسح رحلتها بمسبته وعوض عما صاق من سنته التي يحيا فيها «التي م
بعد له قبل باحثها» (١) لذلك فالرورق هنا من الوهم، والرحلة إلى حدود المحال
وإلى عالم شعري كما يصور ذلك الشاعر ذباب العامري:

تعاوى
سحر في رورق
من الوهم
حتى حدود المحال
إلى عدم شاعري عرب
كدنيا الخيال (٢)

وكما كانت نتيجة الصراع غير المتكافئ بين الفرد والمجتمع هي الاستسلام من
قل الذات في الموقف السابق كان الاستسلام لليأس نهاية للرحلة الوهمية في عدم
الموقف، والأمل الذي تسعى الذات إليه من خلالها حلم بعيد المال، يقول الشاعر
عبدالله العتيري:

«ورسنى زورقنا الشاطئ مطوي الشراع»
ذلك الرورق كم طوف قيا
غير افاق الرؤى. صوف يب
بحو صبح لم يكمل نسج صحرة
بحو درب ما قطعنا حنو رهرة
ورحمنا

لم يعد ما بيننا إلا سحل الذكريات
كل شيء كان حلاً كان أحلام سبات (١)

والرورق المصدي الشراع إشارة عدم الوصول إلى الهدف من الرحلة وإلى أن
الرحلة كلها كانت مجرد حلم، لذلك لم يصل الزورق منتصراً والشاعر خليفة البوقيان
يؤكد أيضاً على امرار هذا المعنى - عوده المعرب من رحلته مطوية يأس - في قوله

لملئت ببقايا شراعاتي وأجنحتي وعدت من رحلة للغيب معترب
أبحرت من أفق داج إلى أفق ومعبر. شعاع الشمس م حصص
سأى نفسه الأهمر سعبا مع تنبع من ثوب الدجى سحبا

والاعتراب هو من الممكن أن يكون اعتراباً مكابياً عن الواقع، لكننا نستشف منه
أن الرحلة كانت تحمل اليأس منذ بدايتها «أبحرت من أفق داج إلى أفق... مع
تنبع من ثوب الدجى سعبا... فالسلام كان يلف الرحلة وصاحبها. لذلك كانت
نتيجه عوده معرباً كما كان قبل الرحلة

والرحلة عند ألبا يعدونها الصاب والشعور بالعربة والضياغ الأبيمن في زال الأمل
في الوصول إلى لاعم بعد. وعدت من رحلته من صلاته عند لأمل تصبح لا
عمى حنا. زهما يرداد الشعور مغموص المصير، يقول عاري القصبي

(١) محمد حسن عدنانة ديوان شعر الكبي ص ٢٥٨
(٢) حصة الزهر المحبوب مع الرياح ص ٢٣

(١) محمد عيسى هلال ديوانه ص ٦٨
(٢) ذباب العامري: قصائد من الزمن البعيد ط المطابع العالية - عمان - ١٩٨١ ص ١٢٢.

وجه يرقص في هذا الموقف نحو تحد للألم، ومواصلة للنضال. وتكثرت بذلك
 'قرب إلى انواقية أساسها الإيمان بوجود القضاء على مسببات الألم. بإمكانه
 بوصول إلى غدا أفضل. ويصيح البحر من خلال هذه الرؤية وسيمة بعد أن
 كان منذ هروب

إلا أننا نرى كلا الموقفين: السبي المتمثل في الابتعاد عن الواقع، والإيجابي الذي
 يجلب مسببات الألم متعاصرين لدى شاعر الخليج المعاصر، وإن خفت بتقدم الأيام
 حدة نثار الأول، فإنه يعود إلى البرور بقوة مرة أخرى مواكبا للتيار الثاني. رغم
 من أنه سبب هذا التوكل بين سائر أن تجمع خدج - كأي مجسم حر -
 النوص العربي - ما زالت عوامل الحداثة والتغير تأخذ مداها الواسع في داخله. وما
 رلت الأخيرة والتردد بين التمسك بالقديم والاندفاع نحو الجديد سمة واضحة بين أواد
 مجسم. من أن شوه بين حين لاء والأب. وبين صفات المجسم آخذ في التوسع
 وحدث الاندفاع بمسحين ومستمر بموامل التعبر حديد سبيجة الاحكام مسير
 باخضرت لمختلفة. فالمجتمع العربي الحديث لم يصل بعد إلى حالة من الاستقرار
 سبي في علاقات لا فرد في دحبه. وفي علاقات بالمجسمات لأخرى وبدلت كان
 لشعور بالعربة وصنع موكب لار موجهة هذه مشاعر وتحاوية لمساء عن
 عيساتها (١).

وحيث يدرس هذا الموقف الإيجابي من الواقع من خلال صورة البحر ويرى الشاعر
 في البحر وسبه بعدد كم شرب من قبل. وقد يقوم ممرح معطيات البحر التي
توحي بالقوة والخلوص مظهر الألم في الواقع فردد فيه معني خاص شدة
 أن لأعق، قوة موجهة مع ممرح بحر. سبها دسل معده من شرع وصا
 لشور وبيضاء. واستبها الأصدالة التي يتوق إليها من صورة البر والبحر على شاطئ
 الخدج يقول عززي القصبي في موقفه من ذكرى حرب ١٩٦٧:

لا - عب الذكرى وعص في تارها - هدف يروحك في فواردة عارها
 رقص على أشواكها، واحطرت على أسافها، واشق سموم عارها (١)

فيو يرقص أن مجتر الام المريمية، دون محاولة بعث القوة في صفوفها من جديد.
 من يجب أن نحل من هذه الذكرى قية دفع إلى تحقيق لأمل في السمر وعبر عن
 دنت مخرج من القدة في كل من الإنسان والبحر - عوص وقرر البحر فلا
 سطنع العوص إلا من تمتع بقوة تعادل وحشة القرار، كذلك لا يستطيع الموز إلا
 من نسي نفسه في خصم الألم وهو موقن بوجود التعذب عليه. لذلك كان استخدام
 أفعال الأمر أسلوب السبي موفقاً إلى حد كبير: لا ترهب، وعص، واقذف،
 أرقص، حصد... أشق... وهي أفعال توحي بالقوة وبالقدرة على التصدي والمواجهة

وعندالرحس رفيع يحصد من هبوب العاصفة، وتكسر مجاديفه وسط هول المحار
 ورد اغزته من حلمه المتواصل بعالم مثالي، وحولته إلى نسر يطير ليكتشف أفاق
 المحبوب. يرى في كل درة أمامه ثورة تحو آثار الاستكانة والجهل حيث يقول.

لم أعد أحلم كالأمس

بشطان وجور

فإن بعد هبوب العاصفة

بعد أن صاعث مجاديفي في نيه البحور

صرت نسر

صرت. حصدت على كل حصد

سعدت. د في كل درد

سبح مدب شبي

فإن حين في كنى مداد سبر

(١) عربي قصبي مد كة لا، ص ٢٠. كتاب هروب، ١٩٧١، ص ٩٤.
 (٢) عند مخرج مع عوي النجد لأربعة العودة - هروب ٩٧، ص ٤٢، ٤٣.

(١) حول هذا الرأي يراجع: جواد عباس، انفعالات الشعر العربي المعاصر، ص ٦٢.

فبعد أن رينا الشاعر في موقف سابق (السعد عن دمع) حتى تصير
لأحلام ومنه حزن والامه (١) براء في هذا الموقف يعود إلى موارد سبي بعد
بني مشاعر حزن والغربة، واتخذ بدلا منها صورة للتمرد على آلام الشاعر
وتحديها إلى قوة مميّزة أمام التحديات.

نصّ الشاعر في هذه المقابلة لم نجد هروبا بل هي واضحة المعالم والأهداف،
والشاعر خلالها مصر على الوصول إلى أمه كان بعيداً، ومهما كانت الرحلة شاقة
سأني به في وعنه عنه يعبر شئ من وقته (٢)

أما صورة امرأة هذا فمرتبطة دائماً بمواطن الأمان وسط البحر، والشاعر
جعل من بحر صورة للحياة والوجود، وصراع الإنسان في وسطه رحلة لا بد منها
توقف سببها على مدى تحسن لإساق وصمود أمام تحديات المتجددة في بحر
الأمه في كل لحظة ثمة رحبة وقد رينا في الموقف السابق أن سبعة هذه الرحلة
كانت مدفوعة بالأهداف غير واضحة، والآن بمرور الأمل بعيد، والرحلة في
موجب كات هروب بذلك كان وجود المرأة عبر واضح أو غير واضح (٣). أما في هذا
الموقف عندما تتضح القدرة على مواجهة الواقع فقد اتخذت المرأة وسط هذه الرحلة
دور "بور" ومميراً، فوضوح معالم الرحلة في البحر يتردد لدى الشاعر إذا ارتبطت
صورتها بالمرأة (رمز الأمل)، وهذا الوضوح نراه في جزئيات مثل: ضوء الماء،
دفع، تصدق، وشاعر يربط هذه الخربشات بصورته براءه. وعلى نسي بذكر
رحبته برفقة المرأة منحه قوة يستطيع أن يعبر بها حدود المستحيل؛

أندكري به رائته

بها كنت لي زورقاً من حثائ

عمره من شمس مسحين
حزرت كل حديد حكن

وعلي عبدالله خليفة يسعد بشاره الوصول إلى الأمل - الذي يرمز له هنا
بالشاعر - عن علي مر

أمر عن علي من مسحين
حزرت كل حديد حكن
خدا نشأ

أما عاري نفسي فسأجدهم صيد مدر «شارة بدليل نرجنة وهدايا وهو
ألقى عيون حسنة - وسكر رديه هذه الصورة عدة مرات من قومه

وبعير... رى ن حياقي بانتظار
زورقنا بيل من عبيك أضاء المسار (٤)

وأثناء رحلة الشاعر قد يتصادف بعض الساعين. وهذا يتذكر امرأة دائماً، وتقدمه
صورة البحار لدى صراع الأميرج ومنه سجد في تلك اللحظات للوصول إلى صفة
الحياة بعد معنى

عمر ذكراك في روعي كما حظرت ذكرى تصدق عن جنازة العرق -

(١) علي حسي - من نجوم الصيف ط دار الطلعة بيروت - ١٩٦٩، ص ١٢٤.

(٢) علي عبدالله خليفة، أنيس الصواري ص ١٨٠.

(٣) عاري نفسي فطامه عن ظلي ١٩٦٥، ص ٣٤ ط دار الكتب بيروت.

الشاعر صاحب القلم عمر ٥١

(٤) قصائد - من ديوانه ط مكتب عصري حديث القاهرة (د ت)، ص ١٩

(٥) عاري نفسي فطامه عن ظلي ص ٢٦

(١) في جميع هذا الفصل ص ٥٦

(٢) عاري ديوان عاري المصبي أشعار من جزائر اللؤلؤ، ص ٧٢.

(٣) أنيس هذا الفصل ص ٦٤، ٦٥، ٦٦.

ثم المرفأ فيبح الشاعر صورة الوصول إلى الأمان والاستمرار، ولو إلى حين
يتابع بعده الرحلة. وشاعر يتمنى أن تبقى المرأة بالنسبة إليه وللإنسان في هذا
الوجود موطن رحمة يسكن إليه كلما أجهدته السفر.

« ادعو الرحمن »

أن يبقى حيث حظ صاء

في ليل تسكنه الظلمة.

أن يبقى في بحر الأيام

مرفأ رحمة (١)

كذلك فإن الشاعر اتخذ من العودة إلى الأصالة - المتابع الأولى التي كانت
شخصية الأسس - طريقاً واضحاً لإبعاد مشاعر الحزن والغربة التي سيطرت عليه في
صريق بحثه عن ذاته والأصالة لدى شاعر خليجي تعي الوصل بیره وبجره (الخليج)
وم يرخر به من دلالات خاصة وسهات محلية مميزة يتوق إلى مصادفتها أثناء غرته
ولشاعر عاري القصبي ابتعد عن وطنه في رحلة متابعة دراسته لكن الشعور بالعربة
كان يطنى عليه أثناء رحلته، في حين أن هذا الإحساس لم يسيطر عليه في بيئته حيث
كان الشعور بالأمن وطنية لذلك فإن معدم وطنه بارزة أمامه في كل لحظة، يقول
من قصيدة له بعنوان « جزيرة لنؤو »

من ذات رماني ريشه في الليل تلغظها الدروب
لا هذه أرضي ولا أهلي لبي ولا الحبيب
رصي هناك مع الشواطئ والمزارع والسهول
في موطن لأصداف والشمس المضيئة والنحل

تسوء لآخ قد نلت ضوئك في السواحل ما ماضية
فوق الخليج أراك زاهية الملامح كاسية
! ما العاق وهمستك يهني سلاص
بدء مثدية مصوة ترفرف كساحي من
يا موطني ذا زورقي أوفى عليك فخذ زمامه (١)

في انتقى الشاعر عناصر من الوطن تحمل إحياءات الطمأنينة والصفاء في
البحر الممتدة، والسهول، والشمس المضيئة، والنخيل، والمرفأ العاني والمثدنة
مصادف وكأنه يشير إلى أن هذه العناصر بإحياءاتها هي ما يقتنقه الإنسان معاصر،
وبدلت فيه يشعر بالعربة والصباغ. وهذه العناصر بدورها رمز للحدود التي شككت
سلاص بدوء، ولا بد من التثبت بهذه الحدود ليستطيع الفرد والمجتمع، مواجهة
الشرب لعربة بدوء

بل إن البحر عند الشاعر رمز للخليج بیره وبجره، فعندما يذكر الشاعر الخليجي
(صبح) يرسم بحر معصم آخر، بصورة، وبأحد لأصدة لمشوده مداه الواسع
من خلال البحر ومعصية وقصده عنه للخليج، عاري بقصبي مثل وصح على
دلت " انتسده في محمد تصور فرحة شاعر بعودته إلى أرضه من (صبح)
بعد طرد المغيب، ورحلة الشاعر بعيداً عن وطنه كانت من أجل موصلة الدراسة،
" مني لأمل في الوصول إلى شيء من سرر المعرفة، ولكن سددت البحث عن
خدمة الاستمرار في أرض بصر صبح لا حمة لأول، بنون شعر

صبح عاب علينا بالسوى سنة فهاث حدثت وسل ما شئت من خثري
تسب سعيي بحراً حنت أودية طارت في الريح من أمر إلى حطري
نسب عبادة حلما لا يقارقي وعشت أعنف حزن في دم الش

(١) ع = قصبي شعار من جرائر المؤلوس ١٠، ٩، ٨

(٢) ع = قصيدته كاملة في ديوان الشاعر معركة بلارة ص ٨٣ - ٩

حتى أنشدت فامسحُ بالسيم على هات حوحي ورش الموح في شروري
وصب في سمعي صيآن ملحمة من عالم الفضل والألوان والصور
عن الشواطئ تعوى الشمس وجنّها فرغمي في أصيل أحمر الخفسر
عن اللابي في أصدفها رقدت وحنيت أعس القواص للسهر

وجدور لأصدفة في الخسج التي غمده بأسرار يتوق إلى الوصول إليها في: الموج
واشواطئ والزرقة لصفائه. والآئي والأصداف وقصة الغوص القديمة وكلها
ترمر إلى بكاورة المعرفة التي لا بد من اكتشافها في منطقة الخليج. هذه وجدور في
الوقت ذاته تستطيع أن تمحو آثار العربة والحزن التي عانى منها بعيداً عن وطنه لأنها
تحمس بقاء القطرة وبساعة الحياة. ولذلك فهو يخاطب الخليج بشعور من الألفة
وصدق ندمته حدث وسل، وامسح بالسيم، ورش الموج، وصب... والأبيات
الأخيرة من القصيدة تلخيص لأبيات الشاعر بأن يمتد إنسان الخليج على أصالة
عربية والإسلامية. فاستمر رها يكون النصر حليمة

خليج يا موجة بيضاء تنقش أصابع الشوق من قلبي إلى بصري
أعيد وجهك أن تعزو ملاحة رعم العواصف إلا بسملة الصفر
عهدتُ عربياً ما لوى فمة ملكة هاجرت من شاطئ التمر
عهدتُ عربياً ما عما وصح إلا على لغة الإعجاز والصور

هذا الموقف تحده واصحا كذلك لدى الشاعر هذا كله سنان في قصيدته: «نعمات
مسح حين يحاول استمداد القوة في مواجهة التحديات التي تقف أمام الإنسان
حينجي في غده بصره بصفه من تصدق حصح. وهي رمز للأصالة واللقاء اللذين
سند به في صوره عن صدر بظلال لا سدد لني تحاول دائماً السيطرة عليه

وهكذا من معالم الموقف الإنساني لشاعر حصح من خلال معطيات صورة البحر
حيث شار إلى بده بكنه مع. فعه الحديد، وإي برور قدرة لفرد على خلق
بديل كرم مع بحدبات بني صيرت منه دلا من لا سدد عنها. من خلال ملامح
سده إلى غمده بها صورة العوص والأمواج والعواصف البحرية، إلى جانب أن المرأة
مث كة في رحلة التكيف الجديدة، فهي رمز لمواطن الأمان خلال الرحلة، وللشارة
ترب الوصول إلى الأمل وكانت محاولة التثبت بالجدور صورة أخرى لا بد منها في
هذا الموقف لمواصلة الصمود في وجه التيارات الجديدة، وأشار إليها شاعر من خلال
صورة بحر في. الشواطئ الممتدة، والشمس بصبغة، والبحيل، والمرغأ، والبرقة
الصفاء والآئي، والأصداف... رموز لثقافة العطرة والبساطة والطهارة التي شكى
مواضع الأمان في المسار الجديد للفرد والمجتمع معاً

الموقف الرمزي من البحر

١ - دلالات رمزية لموقف مُباشرة

حين نحاول أن نتبين الموقف الرمزي من البحر عند شاعر الخليج، فإننا نود بموصل في كنهه تدور شعير موقف مباشر والدلالة التبرية الى موقف أكثر بعداً وفوق في عدم مباشرة أو في دلالة رمزية. لأن موقف برمري حقيقى .
تنصح حصناته في شعر برمري المعاصر كم وردت تلك الحصنات في المذهب لأدب الاوروب. وقد شاع في عهد معاصره محمد فتوح أحمد في كنه برمري برمري في شعر معاصر بقوة برمريه عدم تحتل بنفسه طريقه وصح كنه م برمري في كنه لأحيان بالحدود بدقة المذهب كنه عرفه عند روده .
فمن يمكن درسه لموقف الرمزي شاعر خليج من بحر من خلال دلالة غير مباشرة لتصوره سابقة في موقف مباشر فحين حين نحاول كشف موقف شاعر من خلال شعيره سبحانه أن سحره لأدبه يمكن . فسر عن كنه من مستوى . فهي بعد بالدرجة الأولى سحره مباشرة عصبية عشيقا كان . حيث يمكن . كما تصوب (لاون) بنفسه هو محاولة تفسير وشرح رؤية لأدبه خاصة مباشرة من بعده لأدب . وبعد نسل مستوى لأون في دلالة بعده بعض ولكن عن يتجوز - دوما - لمباشرة في شعر . ونسب في نص - إلى ملح العبد الإنساني والحقيقة المطلقة في لتجربة الأدبية، أي أنه يعبر - بموازاة معادلة - عن تبه العود في

حين نكتب رمزي عند قد قسده لا . رصد حيث بعض في من يمكن .
عد . حيث من مقصده و المستوى الثاني في الدلالة (١) والصوت الثاني أو
سوى الثاني في تصور النص بين لنا في المصوص التي ندوها البحث في الموقف
سوى ذلك في دلالة سية للتصوص التي صورت ماضي العوص وقصا لسان
عصر صافة إلى المستوى الأول

المستوى رمزي لشعر رمزي - من قصة بعض كنه في دلالة برمريه على فضاء
لأدب المعاصر . فالشاعر جعل من السحر وعلاقته الحقيقية مع البحر صورة رمزية
مضادة المعاصرة مع مجتمعه الجديد سواء في محره بذلك الماضي، أو في تصويره
بمعده مادية والمعنوية التي مر بها الخيل القديم ، فمثل هذا انفس لأحمد محمد خلطفه
عكس . دلالة أخرى وراء موقف الفخر أندي يصوره الشاعر على لسان العواص :

أنا القواص في البحر حبيب الخلد والفسر
أعيش مع الرياح الموج في كسر وفي فسر
ما أبس الموج والانبواء والضممة والمجر
سبر فينتي في الليل بين الموج والفسر
وملبي هاني يخفق بالآمال في صدري (٢)

سدى لنا دلالة حد نص الرمزية أو غير مباشرة عن قصة معاصره مدح عن
شاعر . وهي انكار حدة برسه جديدة لنى بفتقر في عدم لإقدم وخبره
معاصره . ورمعه في الموصوف في مشارف حدة بعد من يقدم لى بمر بكن معنى
نموة برمري

د دلالة . بره في رصد الشاعر لقضايا الإنسان المعاصر في جانبي . الابتعاد عن

(١) طه وادي: شعر ناجي، الموقف والأداة، ص ٨١

(٢) أحمد محمد الخليفة: من أعالي البحرين ص ٤٩، ومراجع أيضاً ص ٣٠، من هذا الفصل

(١) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ط دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨

الواقع، والموقف لا ينبثق من هذا الواقع كان في استخدامه الرمزي لمعطيات البحر المددبة والمعشوية، فالصفايف، والزووق، والشرع، والموج، والرياح، والمتاجاة، وانصرع، والعرق، والعوص، والرحلة، والنحاة... جريئات استخدمت بدلالاتها الرمزية غير الحقيقية، وكان البحر معبأ ثراً لتلك الاستخدامات^(١)

فحين يحاول الشاعر تجسب الواقع بما يشبه من آلام وتحديات فإنه يجد في البحر عبداً راحياً يشبه الشاعر شكواه ومذجاته، يقول عبدالرحمن ربيع

يا شاطئ الأحلام هل لي السرى وتساءلت الآمال فهي أماني
هذا حصاد العمر أضحي ياسا واسودَّ بعد الاخضرار زماني^(٢)

فالشاعر باستخدامه لجريئات صورة لبحر هنا نستطيع أن نقول أنه استخدام غير مباشر أو رمزي لذلك نجد: شاطئ الأحلام، وفي نصوص أخرى تتردد جريئات مثل شرع الأمس، بحيرة الذكرى، بحر الوهم... فالحركة داخل الصورة الطبيعية في هذه النصوص وغيرها انعكاس لحالة الشاعر النفسية وليست وصفاً حقيقياً لمظهر من مظاهر البحر الطبيعية

ويتصنع هذا الاستخدام غير المباشر لجريئات البحر كذلك في موقف الصراع بين ذات الشاعر وتحديات الواقع من حوله، من أمثلة هذا الموقف هذا النص للشاعر عاري القصصي

أيس أين السير والبحر طاع والدياجي تمد حولي مدار
وبرياح هوجاء تعصف بالكون فردد صمغاه اعرج
وشراعي الهبيل في ثورة الأمواج طفر بصارع لأفد

بحر الطاعي وعصف الرياح، وثورة الأمواج، والصراع بينها وبين الشرع عس، هذه الصورة كلها نستطيع القول أنها صورة رمزية لصراع الذات داخل المجتمع ولإنشائه عدم قدرتها على مواجهة هذا الصراع

ومن أمثلة الانعكاسات الرمزية في موقف الشاعر اليماني من الواقع اتخذها المرفأ وشرع والمبار رمزاً للمرة التي تشكل بدورها بر الأمان بالنسبة للشاعر في رحلته لمسيرة مع تحديات الواقع من حوله، كما في قول الشاعر علي عبدالله خلفه

سبح عن علي بين سحي
حراري قصه شط سدي
يحد شتر
عضى رورقا يحمل همي
وانتلافا من ضراعات المقل^(٣)

والشرعان والليل الساجي وهما عينا المرأة، استدعيا بدورها شاطئ الشائر وعبث الوصول إلى الأمل وذلك من الألق المنبعث من العيون، فهنا استخدم رمزي مركب الشرعان والليل وشط الشائر رمز لعيون المرأة أو صفة ها، والتي هي بدورها رمز لأمل يريد الشاعر الوصول إليه.

٢- توظيف بعض الإشارات والشخصيات التاريخية

وفي مستوى آخر للموقف الرمزي من البحر يأتي توظيف الشاعر لشخصيات تاريخية. و نسمى بعض الإشارات التاريخية في جزء من القصيدة، فتكون اشخصية التاريخية الإشارة التاريخية بمثابة طرف في صورة تنسيبية، ورمز لموقف معين يريد

(١) أنظر هذه الاستخدامات في النصوص التي درست في الجزء الخاص بالقضايا المعاصرة ص ٥٦ - ٦٦.

(٢) عبدالرحمن ربيع الدوره حول العدد ص ٢٨

(٣) عاري القصصي اشعار من جرثر المؤلف ص ٢٨

(١١) علي عبدالله خلفه من الصور ص ١٨٠

... في هذه الصورة ... لا يمكن ...
 حين نرى طرف في صورة حرة ...
 والمعطيات التي دارت حولها في التراث ...
 يشير إليه الشاعر في الصورة الجزئية وهذا التراث يتوقف على الطريقة ...
 الصورة الشعرية فقد يكون بصورة شعرية ...
 مجرد صورة بلاغية ...
 إلى مقابل واقعي عادي، وتنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي
 المتلقي وفكره ووجدانه وبين هذا المقابل الواقعي. وقد تكون صورة رمزية تشع
 شخصيتها فيها ناحية روحية لا يمكن تحديدها. وفي كل الأحوال فإن نجاح شعر
 يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفذ من الإيجازات من ناحية.
 وتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من
 ناحية ثانية بحيث لا يبدو العصر التراثي مقحماً على القصيدة ومفروضاً عليها من
 خارج^(١) ومن خلال صورة البحر كانت إشارة الشاعر إلى شخصيات تراثية ذات
 علاقة في جزء من أحداث مرت بها بسحر مثل السندباد وروح عمه السلام.
 وسليمان عليه السلام... أو الإتيان بصورة تشبيهية أو استعارية تكون فيها علاقة
 للإنسان الطبيعي مع البحر - قديماً أو حديثاً - طرفاً من أطراف هذه الصورة التي
 سدعي بدوره شخصيات يكون بعض أحداث حياتها قريبة من تلك العلاقة من
 معاناة لمحاورة على ظهر سفينة العوص، وانتقال الإنسان الخليجي من قوة الحياة
 ومن العوص إلى حياة أخرى أكثر راحة ومن السرور.

فحين يريد الشاعر عبدالله العتيبي تصوير معاناته في سبيل الوصول إلى أمه بقول:

«سددني مل من طول الطواف

في مجور لس فيها من ...»

(١) عي عشري ... سدعي الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٧٧

أكهم قد أنكرت صوء النهار
 سدبادي كان بالأمس عي
 مسجا من أمانبا شراعا لسعنه
 عير العصر بها لكن... «ميدوز» الدعية
 حجزت في ليله الإقلاع صحاب عاني
 أوصدت بالصخر - يا للبؤس - شاكي وباني
 دون اثراقة آمالي وأحلامي الحزبية^(١)

بعد أن شخصيتي «السدباد» و«ميدوز» قد أخذتا عنصريين في كتابين
 ، فالسدباد في شعرنا المعاصر رمز للمغامرة والارتباد^(٢) والشاعر هنا اتخذ من هذه
 الشخصية صديقاً له في رحلته الطويلة، لكنه أكسب صفة الملل من متابعة المغامرة ما
 دامت لا تأتي بمجديد ولا تصل إلى جوهر الحقيقة، ثم يتخذ من «ميدوز» وهي هولة
 في اسطر الاغريق تحيل من تلتقي عيابه بعينها إلى صخر^(٣) اتخذها رمزاً بقوة
 التي أغلق أبواب الأمن أمام الشاعر الذي اسلم في نهاية المطاف استخدام الشعر
 هما لشخصية السدباد كناية عن طول مغامرة الشاعر وألمها حتى أن السدباد - وهو
 رمز لنصل الجواب في قصص ألف ليلة وليلة - قد مل من متابعة الشاعر في رحلته،
 كذلك فإن استخدام لشخصية «ميدوز» كناية عن قوة ليس في استدعاء أي مخلوق
 من صفاتها، ولذلك فقد أعلن توقفه عن متابعة الطواف، وفي هذا دليل على ألم
 سدييات التي تواجه الشاعر ومعها له من متابعة السير. فالشاعر بإشارته لهاتين
 الشخصيتين اكتسب الموقف طاقة من الإيجازات لامتداد وظيفتهما في الأبيات إلى
 المعطيات التي دارت حولها في التراث، ولم تتوقف عند مجرد كونهما طرفين في صورة
 شعرية

(١) محمد حماد عبد ... شعر الكوي ص ٢٥ ٢٥

(٢) علي عبيد ... مقصد العرب الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٩ ص ١٧

(٣) حسان عيسى من الذي مرق النار ... المؤسسة العربية للدراسات والبحوث - بيروت - ١٩٨٠ ص ١١٢

هـ من طفق ساء حمد صر مـ سدد في بحر ساء صـ و
 محاور معصية حسنة شخصية سدد في حرق خمسة مـ ربا لغير من
 حملي قدك وكنت شربة سدد عتبة لرباء مـ جف بحر لذي و
 نكده

وفي نص آخر لمحمد العيز نرى إشارة الشاعر إلى شيء من الموازنة بين مدح
 البحارة على طهر سفينة العوص، وقصة نوح عليه السلام مع الطوفان في قوله.

يا طوفان نوح

يا حكمة الدنيا القديمة

في البدء كان البحر لا الكلمات، يا تلك السفينة

أبناء نوح فوق متك يبحثون

عن ساحل وأنا أفتش عن محار^(١)

في إشارة شعر برمره إلى قصة نوح أنه، تصويره معادة لعواص يستدعي قصة
 الطوفان كمنة في البحر كبر مسجداً لنوح وأبنائه من لفرق والصبياح، رغم المعاناة
 تطوية إلا أنهم قد حققوا أملهم في الخلاص. وموقف العواص قريب من هذا
 الموقف، هم يبحثون عن ساحل (رمز الخلاص)، والعواص يبحث عن محار والمحار
 (رمز الأمل). فالبحر كان لنوح وأبنائه ملاحاً أمان وخلاص حين اجتاحت الطوفان
 لأرض النابسة. كذلك كان بابسة بعواص ملاحاً أمان حين شدد حذب لأرض
 وقد تحقق من نوح وأبنائه في سحابة وبوصور في ساحل، مدح ولا يمكن تحقيق
 من العواص في الحصول على المحار فالإنسان منذ بدء الخليقة وجد في البحر
 نعصر: العذاب والأمل، بل إنه وجد الأمل ينتش من وسط الصبر على العذاب.
 فسيرة الشاعر إلى قصة نوح مع الطوفان أثرت موقفه في تأكيد الوصول إلى الأمل

رغم صغر معصية. وهذا الموقف يومر بدوره إلى الإنسان المعاصر ومكائبة تحقيق
 لأمن من كآبة شدة الطريق

عنا شخصية سليمان عليه السلام فقد كانت إشارة الشاعر إليها على لسان الأم
 ناء حديث إلى اسمها الصغير، والآب في رحلة العوص السعيدة:

هـ في البحر رزق الناس يا ولدي. وأيام الجفاف

في الأرض ما برحت. ومن يلق الشاك

يأكل. وفي قاع البحار

الخاتم المسحور والورق الكثير^(٢)

الخاتم المسحور هنا كناية عن الحلم بالحصول على كثر لا يقدر تنس من الممكن
 ـ لكن في حرف سمكة. وهذه الإشارة الرمزية بعيد شعر للأدهن قصة سليمان
 وأدم المسحور مشهوره في أدب شعبي، ونقي يذكر أن هناك حدى سحرى كبر
 سليمان ثم فقد وسلعت حدى سمكات البحر، ويصغر حين لبعض الشخصيات
 الطمحة حين يقع في صائده. ثم نجد هذا الخاتم لينجيبها مما وقعت فيه من أزمات.

عدد القصص بملاساتها الممتعة وخيالها الواسع أكسبت موقف الأم ثراء وقوة، ذلك
 المدح الذي تؤكد فيه للصغير أن الأمل ما زال في البحر، وبهذا تدفع الصغير إلى
 اصراً على العمل في سبيل حصول على هذا الكثر (خاتم مسحور) - فقد تمكن
 حصول عليه في بعض قصص الحكمة - وبعد أدنى صبر ورق مستمر مع البحر باستمرار
 عليه قصد هذه الصورة التي رستت بشخصية سليمان عليه السلام، وأتى بها
 الشاعر عتصر في صدد مرة أخرى حطت دورها حدى إلى رتبة شمولية برفع
 البحار المديم وتوقع للإنسان باعتباره حبيب جعل سقوف تقرب لأمن صممه د نعه
 أسماء رحلة حدى

(١) نظير النص في ديوان محمد العايز النور من الداخل ص ١٢٩

(٢) محمد العايز النور من الداخل ص ١٧٤

وفي نفس جو شعر مبارك من سبب إلى قصة داود عليه السلام وقلته جالوت التي وردت في القرآن الكريم^(١) ويجعلها رمزاً لانتصار الإنسان في الخليج على الجفاف وقسوة حياة نقدية، وتحويل ذلك الجفاف إلى رخاء وازدهار في المعنى حال

يا صديقي

ربما تسأل عن أشياء أشياء كثيرة

كيف عادت لذرى هذا الخليج العافية؟

أترى جليات قد أردته أمواج الخليج؟

كيف يتقص على المارد صخر؟

ثم يرديه قتبلاً؟^(٢)

والشاعر بإبراده قصة قتل داود جالوت في شكل تساؤل ملغ عن سبب عودة الرخاء مرة أخرى إلى منطقة الخليج تأكيد لموقف الدهشة من تفتح موارد الحياة من أرض تميرب بالصحح والجذب الشديدين، فكأن تفتح موارد الحياة على الأرض كان بسبب انتصار الخليجي قديماً على أمواج البحر، ومن جانب آخر تأكيد لإمكانية

(١) وردت هذه القصة في سورة البقرة ٢٥١، في قوله تعالى ﴿ولما برز داود جالوت وجوده قالوا ربنا أفرع عبدك صر وثناً أقدم ونصرنا على العموم الكافرين فبرزهم ياد الله وقتل داود جالوت وأثناء الله الملك والحكمة وعلمه بما يشاء ودلنا دفع الله الناس بعضهم لبعض لصدت الأرض ولكن الله ذو فضل على العالمين﴾

بقول ابن كثير في تفسير هذه الآية ﴿ذكروا في الأسرئليات أن داود قتل جالوت عملاق كان في يده رماح به فأصابه فقتله وكان جالوت قد وعده إن قتل جالوت أن يزوج ابنته ويشأه معه ويشركه في أمره فعلى له، ثم آل الملك إلى داود عليه السلام مع ما صرح الله من سوء لعنه

نصر تفسر ابن كثير / ابن كثير في تفسيره / ط دار المعرفه بيروت ١٩٦٩

ج ١ ص ٣٠٣

(٢) مبارك بن سبب الليل والصفاء ص ١٧، ١٨ - وقد نشرت القصيدة لأول مرة في مجلة الدوحة بوجه ١٩٧٧.

لا يصرح بهي كانت فيه بصرف عارده لإساق بقوة فبسرعة رمزية في قس حادث عصر في صوره كسبه - مدعى لدن بقصه نقدية كتيبة، وعصير ملك عصبة من مكانه تنصر الحق مهي كاتب قوى النعي والشعر وهكذا يعكس اشارات الشاعر إلى شخصيات أو حدث تاريخية مسوى آخر من مسويين موقوف الرمزي من البحر.

٣- التجارب الرمزية

في اقتراب الشاعر من الموقف الرمزي من البحر بشكل أكثر وضوحاً نجد مسوى آخر من الدلالة الرمزية لخرنات صورة البحر - عمل أهم بعد رمزي تجمع حوله خرنات نصيرة العامة الخاصة بالبحر جاءت في شكل عناصر شكلية وكوهم البحر منه أو البحار، أو السفينة، أو الميناء أو طيور الماء... الخ فمن خلال هذه العناصر تتشكل رؤية رمزية يلح الشعراء من خلالها على قضايا يودون إبرازها وإكسابها بواسطة الرمز دلالات أكثر تركيزاً وإيجازاً، فمن أهم ملامح الرمزية «سما» للأنسلوب ولست سمة للكلمات أو «صورة» خرنية ويرمز لا يكتب قيمة إلا من خلال الساء الكلي للقصيدة، فالكلمة مفردة لا تعني سوى ما تدل عليه، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضو حياً في جسم الرمز أو وحدة بعبصيدة»

والرمز الشعري يسير بأمرس

أولاً: أنه يسير مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تؤخذ قالها الرمز، ومستوى الحالات المعنوية الرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز

(١) محمد صبح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤٢١

ثانياً لا بد من وجود علاقة بين هيك المستويين، هذه العلاقة التي تهب
تربط قوة التمثل الباطنة فيه، ومعنى بذلك علاقة المشاهدة التي لا يقصد بها التماثل في
ملاحح الحصة، بل يقصد بها تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل
النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الواقع المعنى في

ومن هنا تتضح أهم أسباب عودة الشاعر المعاصر إلى موروثه الشعبي واستلزامه شخصياته في قصائده سواء كان ذلك الاستلزام بطريقة مباشرة كما رأينا في الموقف الأخير من قصيدته "أنا في بيتي" أو بطريقة غير مباشرة كما رأينا في قصيدته "أنا في بيتي".

منه وبالعظات والمادح التي تستطيع ان تمنح القصيدة المعاصرة طاقاً مميزاً
فما فيما لو وصلب أساليبها، ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله لهذه
الوسائل يمكنه من تعبئة قلوب الناس لا ينصب من القدرة على الإيجاء والتأثير
فيهم، بل يكتسب لونها خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ويوعا
الشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته عن
لعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيراً
تلك تارة الشاعر المعاصر بامتدادها هذه الشخصيات القرائية
في الوقت ذاته (١٤)

من تواريح قديمة .
وأنا المصنوب في الشمس عني
غارب عوى تفاهات الزمى

١ على عمق ...
٢ عند تصدع كعبه في د ...

٣ زائفة في الشعر العربي المعاصر من ١٨ : ١٩ .
٤ عن المصاوي - من ٨ - ١٠ : ١١٣ .

عن جراحات عيوني
حرقه الملح وأفاق العفن
شاحت الدرب وما زلت أسير
حاملاً حزني بكف، وبأخرى
كل أحزان فقير.

أنت يا حطمي ويا فرخ الصايا
مانتظار الصبح في ليلة عذ
ألف مليون صلاة
لك يا فجر التحدي،
يا بدور الخير في قلب الإله
ألف مليون صلاة
لك يا فجر جديد.

بداية هذا المقطع ترسم جزءاً من مشاركة النهام للبحارة في عملهم على ظهر سفينة العوص، حين يؤدي المواصل التي تعث روح العزيمة والشايط لدى البحارة والشاعر المعاصر انتفى من تلك الصورة إشارات رمزية شكل من خلالها المدلول الواقعي الذي يريد الوصول إليه مثل: (من تواريخ قديمة.. وأنا المصلوب في الشمس أغني.. عارياً... مزقت لحمي المسامير... حرقه الملح... أفاق العفن...) ففي هذه لإشارات إيجاز وتكثيف للظلم الذي عاناه النهام، ورفض الشاعر لهذا الظلم. والعلم كب لقسوه تلك المعاناة ولامتدادها فترات طويلة، وكأن صوت النهام لم يعد يسمعه أحد، ورأى الشاعر من واجبه أن يعلن هذا الصوت ويحمله من خلال الرموز دلالات لرفض التي تود لو تحول هذا الصاء إلى تمرد يحو تار الصلم والشفاء. لذلك ففي بهام المقطع يبدو صوت الشاعر من خلال صوت النهام جلياً حين يقول:

شاحت الدرب، وما زلت أسير
حاملاً حزني بكف، وبأخرى
كل أحزان فقير.

والشاعر يستخدم شخصية النهام بوظائفها المتشعبة في حياة البحر لتكون رمزاً للإعلان براقص تلك المعاناة (وما زلت أسير)، ولأي صورة أخرى ساطرة لها في الألم وهذا تكرر في باقي مقاطع القصيدة إشارات أخرى إلى أمل الشاعر في الوصول إلى فجر الخلاص، يقول الشاعر في مقطع آخر.

« لك يا آخر دري

فاخر الدرب، والحلم، وفرخ الصايا، وفجر التحدي، وبدور الخير... رموز تحمل معاني الأمل في الوصول إلى الخلاص بعد طول المعاناة.

وهناك شخصية ثالثة إضافة إلى شخصية النهام والشاعر، وهي امرأة الحسية التي تعد جزءاً من أم المعاناة عن النهام - شاعر - ففي المقطع الأول إشارات فقط إلى هذا الدور في قول الشاعر: (فصدي عن جراحات عيوني. حرقه الملح وأفاق العفن)، لكن في المقطع الثاني تبدو صورة المرأة أكثر وضوحاً حين يريد منها الشاعر أن تسعده عن هذا الدور الراقص وتقرنه من تغلب الواقع، وذلك حين أدرك أن التمرد الذي يريده لن يتحقق، وعليه أن يتقبل الواقع بكل تحدياته وآلامه فيقول:

« أعمضي عيني قليلاً
ثم عني
واسكني في الجفن أطباف الوس
تعث روحني صحو
وارعني في حصنك الشافي البدن»

وهذه السكينة التي يتمناها الشاعر لا تنفي رغبته الحقيقية في مواصلة الصال المعلى. لذلك فهو ما يزال يؤكد أن ألم الحزن الذي يعانيه لن يبعده إلا وجود المرأة بحانه تعبه على تحقيق تلك الرغبة، ويكون بالنسبة إليه مواطن الراحة التي يسكن

ربما عرفت اللون

في القعر البعد،

لا يستقر له قرار

كاندج في عرص البحار! (١)

فالرمز الشعري في هذه القصيدة له مستويان من الدلالة: الأول مستوى الدلالة الواقعية المادية ممثلاً في صورة الطائر البحري الذي دفعته الرياح إلى الصحراء بعيداً عن البحر موطنه الأول في رحلة يحمها الجهول حيث تتعد معالم بيئته البحرية، فلا موائء ولا مائثر ولا شواطئ... لذلك فالطائر البحري لم يستطع أن يتدي إلى مسراه الصحيح، وانتهت به الرحلة إلى دوامة من الصياح. فالريش أصبح غريب اللون، والرياح تعث به وسط الصحاري، والقفار البعيدة لا تكاد تستقر به في مكان

من خلال هذه الصورة المباشرة نكتشف المستوى الثاني من الدلالة: الدلالة لرمزية، وهي دلالة تبدو ملامحها موضح، فالطائر البحري هنا رمز للإنسان الخليجي المعاصر الذي ترك رحلاته البحرية ونحو إلى الاستقرار في البر بعد اكتشاف الثروات. لكن طريقه الجديد نحو الصحراء ما زال دون دليل أو دون توجيه مه. فهناك ظروف عربية هي التي تدفعه دفعا نحو هذه الرحلة لعدمه التي يمتد منها عطشة «صديق وحان الصحة» وهي ما كان يتمتع به في بيئته الأولى (البيئة البحرية). لذلك فإن طريق رحلته الجديدة ما يزال غامضاً وطويلاً والشاعر يريد الإشارة إلى أن الطفرة المفاجئة التي ميرت مجتمعات الخليج الجديدة كادت تفقد شخصية الخليجية الجديدة الكثير من ملامح أصالتها، وعندما انتقلت إلى مجتمعاتها الجديد (الصحراء) وجدته قد فقد أيضاً الكثير من سمات أصالته الأولى بسبب تنازع التعبرات الحديثة عليه. لذلك فالذات ما زالت في مرحلة البحث المستمر عن الطريق السليم لخلق بيئتها الجديدة، ولتحقيق عاباتها من خلالها

(١) نشرت القصيدة في مجلة البيان، العدد الثاني والعشرون يناير ١٩٦٨، ص ١٩

والشاعر في هذه القصيدة استطاع أن يصل إلى خلق درجة من التفاعل بين الدلالة الواقعية والدلالة الرمزية لرمزه الشعري «الطائر البحري» ورحلته الصحراوية». وسنعود من معالم البيئتين البحرية والصحراوية ما يثري درجة التفاعل بين الدالتين من البيئة البحرية هناك: الشراع (ويرمز به للدليل والنجاة)، وصوت النهام الصديق (عاصي العرص). وصفات الطائر البحري تحمل بقاء الفطرة التي تمسح بها إنسان لأنس ورمز إليها بالذهب المصقى، ونعم الفردوس. أنصاً هناك المرافىء والمائثر (وترمز إلى الهداية)، والشواطئ (الأمان والاستقرار) ومن بيئة «صحراوية هناك: صدى الجراد (وهي ملامح فقط من أصالة الصحراء) والكهوف والندب (التي ترمز إلى الحشرات الغريبة التي أخذت تغزوها بعنف) فالإنسان الحسني بانتقاله من البحر إلى الصحراء تحول من بيئة تنعم ببقاء الفطرة وصنائها إلى بيئة ينشد فيها ذلك البقاء، ولهذا فهو يشعر بالغربة والصياح.

وبعد شخصية البحار الخليجي القديم ليعكس الشاعر قاسم حداد من خلالها رؤية مسلية لوضع الإنسان المعاصر في الخليج، وذلك في قصيدته «البشارة»، كما عكس علي عبدالله خليفة ومحمد جابر الانصاري من خلال الشخصية ذاتها معاناة الخليجي قديماً وحاضراً في القصيدتين السابقتين. وفي هذه القصيدة يمزج قاسم حداد بين المدلولات الأسطورية لشخصية «سيريف» والمدلولات الشعبية لشخصية العواص، ومن خلالها يعكس رؤيته لمستقبل الإنسان في الخليج وفي باقي أقطار الوطن العربي

وقد استطاع قاسم حداد في قصيدته هذه تحقيق مراحل عملية استخدام الشاعر للشخصية التراثية (١) فبعد اختيار ملامح امتداد العذاب والمعاناة لدى شخصيتي

(١) حدد علي عثري راند هذه مراحل في ثلاث وهي

أولاً: اختيار ما يندب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية

ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طسعة السحره

ثالثاً: «صنع» لأبعاد المعاصرة لتحرره الشاعر على هذه الملامح، أو التصغير من هذه الأبعاد المعاصرة

من خلال هذه الملامح»

يراجع كتابه «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» ص ٢٤٠

سيريف، بعد من حسني من حزن بلالة عرسه حتى ملج عسها في قصيدة -
وهي معناه للإنسان المعاصر وأنه في خلاص من تلك الملامح بأولاً بلالة صعب
هذه التحفة، «سيريف» في الأساطير اليونانية رمز للعذاب دونما أصل في
اخلاص^(١) لكنه أصبح من خلال شخصية العواص وللإنسان المعاصر من بعده -
رغم سخلاص بعد طول معاناة فكذب شخصية سيريف في مقصدة دور كائن
معدر لدورها سبي في لأسطورة نسائية، ومن هنا عبرت رؤيته شعري في
مقصده تم حداثته بمرحلة الثالثة تصفي لأنعاد معاصره بحزنه المعاناة - في شعر
عني تلك للملامح، ويتضح هذا من خلال تحليل محاور القصيدة^(٢)

بمقطع الأول يرسم المحور عدم الذي تتضح حداثته في باقي مقاطع القصيدة.
هذا المحور هو نشره بعودة سيريف (لعواص) إلى وقع الشاعر. هذه لعودته التي
نعي تحدد معاناة بقدمه لدى لاسن المعاصر، يقول الشاعر في بداية هذا المقطع

يا ثوب والذقي المعروف فوق هامة بيتنا
نعطي البشارة

إن سيريف الذي قد عاب عاد
عاد يحمل صنخرة الإنسان يا بحر الرماد

فتلارم صورتني الشارة وتحدد المعاناة بعني محاولة إنقاء معاناة الإنسان لقدم
(العواص) حية وبصه لدى لأحيال الجديدة لأنه من خلال معاناة ذلك الإنسان
نؤدد أمه في خلاص، وبذلك كانت نشره بعودته فالعواص القديم صنع خلاص

(١) سيريف، عن لاسن الذي حكمت عليه لاهه في عدم لأعوب أن يدخرج صنخرة صنخرة صعباً
وقد بيع بها العمة كذب حتى سبغ في الوادي وعينه ببطن مسجراً ضد العذاب في لاند
صان عانس - ردي سرق الدار ص ١١٣

٢ - غير مقصده الشارة كمنية في ديوب الشاعر ومنه حدد الشارة ص الشريعة العربية بؤكالات
والدريج - البحرين - ١٩٧٠ ومن ٢٤ ٢٢٤

معدر عني بحدي صعب، ألعب عسها في حزن كثيره عصره وحسبه عسها
لا إلى قصته مرة أخرى - بدلالاتها الواقعية والرمزية - أحياء لنمط مثالي من
نمط صراع الإنسان مع ظروف واقعته و (بحر الرماد) إشارة إلى خلود الواقع
وعنده سيريف - ردي يحمل ثقل معاناة ورمر إليها الشاعر (صنخرة الإنسان) -
هي التي سمعت فيه نفس من حدد لذلك تأتي باقي مقاطع القصيدة موضحة
بلامح هذا النص الجديد الذي سيؤدي باسمراره القوي إلى طريق اخلاص في
صور رمزية تجمعها رؤية واحدة هي: «أن خلاص الأجيال الجديدة من أنواع المعاناة
سكوب من خلال إصرار سيريف (العواص) على متابعة الاتصال فلا بد من متابعة
لاصرار معها امتدت تلك المعاناة». من هذه الصور أن «سيريف» الجديد سيقوم
بقهر بحار بدل - بؤدك حصن فئران اجدار - وفي يديه نور جديد - أثر سيريف
بشر برب والذقي ويكمل الحزن مقفاناً - صدى سيريف يدعونا - سنبجر رعم ما
عنفت نأرجلنا وأيدينا

وفي المقطع الأخير من القصيدة تبرز شخصية العواص (سيريف) بصورة أكثر
وصوحاً حين يستعيد الشاعر صورة القوص القديمة، ويستمد منها قوة جديدة
للعوص في بحار الليل، واجتياح قلب المستحيل فوق (البوم والمحمل وهم من
مراكب البحر القديمة في الخليج)، يقول في هذا المقطع.

«سيريف مثلك سوف يذهب للنهار
ستعوص في قلب البحار.

محتاج قلب الليل، قلب المستحيل

عدا برحل

عدا برحل

عدا بحس لأول

عدا براد بحر نفس فوق البوم

والمحمل

بطريق نسج د والثورة نقي برنده الشاعر قدسورة وحده سحق لأمل في خلاص
من أصعب الظلم والطغيان في المجتمع، والبحر العاصف هنا رمز للثورة والانتقام.
وفي نهاية القصيدة يقول الشاعر تأكيد الدعوة إلى تحقيق هذه الثورة بتأكيد الرمز
ومدلوله المعنوي وهو (البحر وقوة الانتقام) في قوله:

« هذا البحر ملك المالك يعتمر الرمل »

ويثره في قدم الناس

ويعن حرب الرجس ضد الفاس ».

« حرب الرجس ضد الفاس » كناية عن القوة الخفية التي يملكها الشعب ويستطيع
إعلامها في صورة ثورة شاملة إذا كانت أوصاع المجتمع تدعو إلى ذلك. وفي هذه
القصيدة استطاع شاعر تكثيف بدولات الرمزية لصورة لبحر لحمل معنى الانقاد
والخلاص في حاسين هما الحما والرافة، ثم الثورة وهمد يكون قد اسفل قدراً من
المعطيات عديدة بني تمداً ب صورة لبحر و البحر وحه من وجوه الخيال في
بطسعة، ومصدر ررق ورحمة، ووسيلة من وسائل الاتصال بين الشعوب. وهو إلى
حسب ذلك مصدر خوف وطمع إذا ثارت لعواصف في داخله فحاء الناقص في
هائس الدلائل يشع الحيوية في أجراء القصيدة ولينمكس من الإشارة إلى مستوى
ثني من هذا الرمز وهو لاسس اندي يمتد هذين حاسين أيضاً الحما والرافة، ثم
ثورة وعن هذا يبدو أن شاعر قد حقق قدراً من التوفيق المعني في تصوير البحر
باعتباره معادلاً رمزياً للثورة.

والموقف الرمزي في هذه القصيدة يقترب منه موقف محمد إبراهيم أبو سنة في
قصيدته « البحر موعداً » في اتخاذ البحر رمزاً للمنشد والمخلص القوي من آلام
نوقع، يقول في هذه القصيدة

« البحر موعداً

وشاطئنا العواصف

حارفاً

فقد تعد الثوب

ومات من توجوه

واشد المحالف

لي يرحم الموح الجبان

ورس بال لأمن حائف^١

يدور حين يعقد نوعاً من المورنه بين نقصدين شيء من لاختلاف في مسهجه
الرمزي. فالبحر لدى قاسم حداد رمز للانسان العرد ولشعب الذي يملك القدرة
على انقاد ثورة شاملة في ذات اللحظة التي يوحى فيها بالاستكانة والمسألة. والبحر
لدى أبو سنة رمز للواقع بكل آلامه، وشبهي العواصف رمز للأمل بالخلاص
بشاعر شكل موقفه الرمزي من خلال بدعوى بقوة إلى الدحول في معبر الوقع
(البحر) بكل أشكال صرعه ونواقصاته، والتحلي عن موقف لانتظار وسلبية
الخامه في مواجهه المشاكل فالردد والخوف لن يسهي في طريق للهداة. ومن
يرحم الموح احسان ولن يد الأمن حائف. لذلك لا بد من محارفة بالدحول إلى
البحر (الواقع). وموجه لتحديدات (الأمواج) لأحد من بحر أي بحر لعد يصل
إلى شيء من احقته التي ما ل لاسان يبحث عنها في كل شكل علاقته في هذا
الكون. هذا طريق البحر لا يفضي لغير البحر (الواقع) يملك هذه
الحقيقة لكنه لا يصرح بمكاشها في جزء منه بل يدع الإنسان يواصل بحثه وتسقيه وهو
مؤس أنه سصل إنهم م دام يملك الايمان القوي والقدرة على متابعة سبيل الاصرار
والتحدي (فإن سدد جميع صرثق الدسا أمامك فافتحمها لا تقف كي لا تموت
وأنت واقف فبدولات العبد برمزي في القصيدتين (وهو لبحر) تتفق في النهاية

(١) جمع قصيدة كانه في ديوان الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة البحر موعداً ط مكنه مدوي -

يحتاجها أن مو صلة طريق التحدي والمحاورة سبيل للخلاص من العاناة ونهج
لوصول إلى الهدف.

م في قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح» فقد استلهم «أحد العدواني» موقفاً
بقراءة حكمته نوح عنه سلام نداء بصوفى يدي عم الأرض ولم ينح منه إلا من
كان في نسجيه ومن خلال سبعة سحاه بقي قدده نوح أد الشاعر ذاته
برمزية (١)

سبعة السجدة

تعيش في مأساة

اشتمل الصباب فجأة عليها

وجتحت عن نهجها المرسوم

وأصحت تدور في أنصائل العيوم

وعصفت بها الرياح

تمزق الشراع، تنقض الألواح

واضطرب السكان في يد الریان

وحار لا رأي له ولا سلطان

صوره سقيمة بحمة تحبون التعبد على عاصمة قوية، اجتاحتها وهي في طريقها نحو
الشاطئ، لكن العاصفة تبدو أشد اجتياحاً، فقد مزقت الشراع، وأخذت في فك
لأبواب. ثم رباب سقيمة فهو في حيرة لا يملك معها إنقاذ سقیمه وحواره من موت
بحق هو بدأ بعد الرمزي في ظهور حتى نوحه الشاعر النداء لنوح عليه سلام
لإدراك هذا الموقف لعصيب، إنقاذ السمة قس أن بطمى بصوفى عليها

(١) أحد العدد في جبهة العاصفة ص ١٧ - ٢٠

ج - ح - د

من قبل أن يأتي الطوفان بالسفينة

وبفقد الأرض معلقة نصباء

في عالم ألقى المقلد إلى عساكر السلام

وشرعت له هوائين الحلال والحرام

وطمرته في أحافير الرمان من ألف عام

يا نوح أدركتنا

فليس إلا أنت بين الأنبياء

ساذ على الطوفان

وعاد بالحياة والأحياء

على سينة الهدى إلى بر الأمان...

بعد نداء المتكرر في القصيدة والموجه إلى نوح ينعكس الرؤية الرمزية بقي أرادها
الشاعر من إبراده قصة السينة والطوفان، بحيث دار الرمز حول ثلاثة محاور هي:
السينة والصوفان ونوح. فسفينة السجاة هنا رمز لثورة ترمي إلى الإصلاح وتحسين
العدل وحرية بين أفراد المجتمع. والطوفان رمز للأخطار التي أحاطت بهذه الثورة،
ونوح رمز لمخلص لدي رحمة الشعب ليعيد للسفينة (الثورة) مساره الصحيح
من هنا يصبح رؤية شاملة هذه محاور ودورها معاً في مقصودة فسفينة سحاة التي
حدثت رمز لثورة طالما انتفضها الشعب منذ أمد طويل، وحده وسيلة الخلاص لمشي
بعاجاً نأب غير ذلك، فالأخطار بدأت تحيط بها من كل جانب، وتسرع بها نحو
علاك لأي سبب من الأسباب، لعله يعود في النهاية إلى تعبير هدف ومسار هذه
الثورة بحر الصاد بدلا من الإصلاح أما قائد الثورة فقد صطربت رؤية أمامه، ولم
يعد يدر على اتحاد قراو يعدد لثورته عسارها الذي يريد وكأن الشاعر يعين أنه م
يأت بعد النداء يدي غرد حركة الإصلاح العظيمة التي يريدتها الشعب ويتمناها

، بل فعندما خوف من العودة إلى الصباح مرة أخرى تسيطر على هذه الشفرة
وهي يستلهم الشاعر حكمة نوح في الوصول بسفينته إلى بر الأمان أثناء الطوفان الذي
عم لأرضه ويعكس من خلالها مدلولات الموقف المعاصر حيث تنهض الشعوب
المحصنة بدي تكون له مصيرة غريب من حكمه نوح لانقاذه من محته. كما قد يعي
هذا من جهة أخرى أن الشعب يحتاج إلى معجزة حتى يتخلص مما يعاني منه. وقد
تغيرت دلالات البعد الرمزي أو المستوى الثاني لمحاورة الرمز في هذه القصيدة بغيرها
من مباشرة في تناول حادثة في المحور الثالث الخاص بشخصية نوح عليه السلام
الذي وجه إليه الشاعر تدهاته المتكررة لإيقاد الموقف. وعنوان القصيدة يؤكد أيضاً
هذه المباشرة في توظيف الرمز، لأن الشاعر استخدم هنا شخصية نوح بنفس دلالاته
الترثية

والذي لا شك فيه أن إعطاء البعد الرمزي قدراً من العناية وعدم المباشرة يتطلب
مرحلة حتى يحسن الشاعر توظيفه داخل القصيدة. وربما كان هذا هو سر قلة
شعراء بمرحلة تقي نصه. سحر في شعر حبيب وشاعر حسي لى عبد الله
قريب من روح الشعر العربي، حيث نجد أن الشعر العربي الحديث والمعاصر بهيئة
عامة لا يمس كثيراً إلى التعبير الرمزي.



الفصل الثاني

الصورة الشعرية

« صورة في الشعر هي الشكل الفني الذي نتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينضمها الشاعر في سياق سائي خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع وحقيقة المحاز و الترادف والتضاد والمقابلة والتجاسس وغيرها من وسائل التعبير الفني »^(١).

وهذا جانبان رئيسيان يكونان الصورة الشعرية، الجانب الأول هو الشكل الذي نتخذه الصور داخل القصيدة مثل: التشبيه والاستعارة، وبعض الصور الحقيقية، وشي هو جانب سحره الشعرية أو الفكرة التي يريد الشاعر إبرازها عن طريق هذه الصور. وتتكون الصور الجيدة من مدى الاندماج الذي يصل إليه هذان الجانبان ومن هنا أصبح أهمية الصورة شعرية والصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والظلم... وهذا الفهم لا تصح بصورة شيء ثانوياً يمكن الاستعانة به أو حذفه، وإنما تصح وسيلة حتمية لإدراك نوع ممبر من الحقائق تعبر بعة العادية عن إدراكه أو توصيله ونصح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية^(٢).

وإذا كانت القصائد الخاصة بالبحر قد درس جزء منها في الفصل السابق (لوقوف من البحر)، وهو جانب المصامين والمعاني التي شكلها الشاعر من خلال صورة البحر، فإن جوانب فنية أخرى لهذه التجربة ستكشف عنها دراسة الصورة

الس في هذا الفصل ومن هنا تتحدد أهمية أخرى للصورة الفنية ودراستها، تلك لأهمية التي تمثل في لصفه التي تفرص بها عليت نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه. وفي الطريقة التي جعلنا تتعامل مع ذلك المعنى وتأثيره. هناك معنى مجرد اكمل في غية من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيراً مبراً وخصوصية لافتة، وذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة وكتفاء ذاتيين، إنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متممة عن ذلك معنى لكنها يمكن أن ترتبط به عن نحو من الأحاء وبهذه الطريقة تفرص الصورة على المتلقى نوعاً من الانتباه واليقظة، وذلك أنها تطلعي إيقاع التفاته بالمعنى، وتحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى بدورها^(٣).

وهكذا فإن المعاني التي طرحها الموقف من البحر في الفصل السابق سوف تأتي الصورة الفنية في هذا الفصل لتحتوي تلك المعاني، وتمنحها التأثير المميز الذي يشعر به المتلقى، والذي يأتي عن طريق الانتباه واليقظة إلى إشارات فرعية توصدنا إلى المعنى المراد. وهذه الإشارات الفرعية تشير إلى جانب آخر يوضح الجوانب السابقة من الصورة الفنية، وهو الذي تحدث عنه دي. لويس بقوله: « الصورة انسحب عن الحقيقة من أجل التعامل الأفضل معها. ولذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء راجع مع الحقيقة »^(٤). وهذا كان من الضروري أن تكون القصائد المتدولة في الدراسة ذات موضوع واحد، « فالشاعر لا يستطيع أن يتسلم حقيقة صورة الشعرية كاملة وحقيقة الصور التي تخطر بباله إلا بعد أن تشكل في قصيدة، وموضوع القصيدة هو الدعامة التي تستند إليها فكرة القصيدة »^(٥). والنصوص التي سوف نعتمد عليها في دراسة الصورة الشعرية هي القصائد الخاصة بقصيدة العوص، لذلك

(١) جابر أحمد عصمور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٣٩٨

(٢) سبيل دي بوبس الصورة الشعرية، ترجمة أحمد مصطفى العبدوي. مائث ميري سبيل حسن

أحمد عيسى دار الثقافة للإعلام، الجمهورية العربية السورية ١٩٨٣ ص ١٤

(٣) سبيل دي بوبس الصورة الشعرية ص ١٢٥

(١) عبدالقادر القط الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٤٣٥

(٢) جابر أحمد عصمور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ط دار الثقافة للطباعة والنشر -

القاهرة، ١٩٧٤ ص ٤٦٤

فإن الاختيار سيكون من القصائد التي شكل عاصي الغوص محوراً كبيراً فيها سواء
تشككت من لمطر الطليعي، أم من السبعة والشرع أم من سور المدينة، أم من
«غواص وعالمه»، وعلى هذا فإن قصة الغوص هي الدعامة التي مستند عليها القصائد
لمختارة لدراسة بصورة الشعرية

ونقرأ لأن الشعر - محور لدراسة - يشمل عطين من أعماق التعبير، هذا العمودي
وآخر، فإن بدرسة سوف تشبه مع حسنة عمة نفس من قصائد شعراء
العمودي، وست قصائد من الشعر الحر، ثم دراسة الصور الفنية فيها. وقد تشككت
هذه الصور في أنواع بلاغته هي لشيء ولاسعة، وبصور يركب من شعر من
شكل واحد من أشكال الصورة الفنية، والصور الدرامية الجديدة. وسوف نبين
الدراسة - التي ستقوم على تحس نماذج من هذه الصور - أي الأنواع يكثر استخدامها
في كلا نوعين من شعر مع تحس عسعة هذه الأنواع وبصورتها ووظيفتها، نرى
مدى تقارب أو اختلاف نوعين من الشعر في التعامل مع الصورة.

وبقصائد المختارة لدراسة من الشعر العمودي هي:

- (١) محمد الفايز، قصيدة «من بلاد أهول»، ديوان «سور من داخل» (ص ٥ - ٢٠).
- (٢) محمد الفايز، قصيدة «التور الكبير»، ديوان: «سور من الداخل» (ص ٩٩ - ١٠١).
- (٣) محمد الفايز، قصيدة «وقفة على السور»، ديوان: «الطين والشمس» (ص ٩٤ - ٩٨).
- (٤) أحمد محمد الخليفة، قصيدة: «بلد الشرع»، ديوان: «بقايا الغدران» (ص ٩٠ - ٩٢).
- (٥) أحمد محمد الخليفة، قصيدة: «الشرع المتمرد»، ديوان: «بقايا الغدران» (ص ١١٥ - ١١٩).

وبقصائد المختارة لدراسة من الشعر الحر هي:

- (١) علي عبد الحسنة، قصيدة «من أوائل الشهد أحكي»، ديوان «أنين بصوري» (ص ٨٠ - ١٨٩).
- (٢) علي عبد الحسنة، قصيدة «مدي لاشرف»، ديوان «نبي بصوري» (ص ٤٧ - ٥٨).
- (٣) علي عبد الحسنة، قصيدة «رعب لصيود خداحة»، ديوان «نبي بصوري» (ص ٥٩ - ٦٨).
- (٤) محمد خمار، قصيدة «مذكورة لأوف من مذكرات بخار»، ديوان «سور من داخل» (ص ١٢٥ - ١٣٢).
- (٥) محمد المدير، قصيدة «مذكورة بساعة من مذكرات بخار»، ديوان «سور من الداخل» (ص ١٦٩ - ١٧٥).
- (٦) محمد الفايز، قصيدة «مذكورة بخدبة عشرة من مذكرات بخار»، ديوان «بلؤلؤة» (ص ١٩٥ - ٢٠٠).

بدراسة

تفصّر الدراسة في هذا الجزء على التشبهات المعروفة حتى يرد مقصده في قصائد. أما تشبهات المتصلة اتصالاً تاماً بالاستعارة أو ما يصعد حكمة فكيف في جزء الخاص بالصُّور المركبة

نعرف من شيق يعرف في التشبيه لغة تشبيه شيء ما بغيره وشكته من جهة واحدة أو من جهات كثيرة وهو علاقة معارفة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو شراكتهما في صفة واحدة أو مجموعة من الصفات ولأجل هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المنطوق. وهي تسمى من طرفين مقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة^(١).

وسوف نلاحظ في البداية أن رؤية الشاعر لماضي الموصى في قصائد الشعر العمودي تختلف - في الغالب - عنها في قصائد الشعر الحر، وقد ساعد هذا في تحديد مصادر التشبيه وطبيعته ووظيفته لدى كل منها. فحين نأقّي لكي تبين أثر اختلاف زاوية برؤيه بين لشكبين من حيث مصادر التشبيه نجد هذا الأثر واضحاً. فمن حرثيات وظواهر الطبيعة نسقي تشبهات قصائد الشعر العمودي عناصر مثل مرحاة، كتاب، رمح، الوص، واحة، مطار^(٢)، والأقمار، العاش، كتاب، الأقمار، والبحر، السبح، سرج، لصور، كتاب، بحر، تكمير^(٣)، وسيل، عناصر في قاع البحر

- (١) الحسن بن رشيق القيرواني المبدع في محاسن الشعر وآدابه ونقده ط المكتبة التجارية، القاهرة، ١٣٠٠
الثالثة ١٩٦٣ ج ١ ص ٢٨٦
(٢) جابر أحمد عصمور الصورة الغريبة ص ٢٠٨
(٣) محمد القايير، النور من الداخل ص ٥
(٤) محمد القايير، المصدر السابق ص ٥
(٥، ٦) محمد القايير، المصدر نفسه ص ٦

١ - ، والأقمار ، عظام البحارة في قاع البحر كما الأقمار^(١) ، والأمطار عشاء ، دماء البحارة على الرمال كأنها الأمطار^(٢) ، والحلال ، السور كالحلال في حصاة بالمدينة^(٣) ، واللؤلؤ ، الموج لؤلؤ متائر^(٤) ... وهذه المصادر في أغلبها مصادر مادية محسوسة تشير في جزء كبير منها إلى معاني الحبل والقوة والهداية

من تشبهات قصائد شعر حر فتسمى مصادرهما من لصفة عناصر مثل موج ، بلا شط ، حديد ، القيد ، للعراس ، أمواج ، بلا شط^(٥) ، والسراب ، هموم ، البيل ، قديس ، يرى ، البحر ، الحديد ، مثلاً ، يدو ، السراب^(٦) ، ودوي ، الرعد ، أصوات ، البحارة ، فوق ، نسمة ، حين ، يحرون ، كدوي ، رعد ، فوق ، مقبرة ، بعيدة^(٧) ، وغابات ، خيفة ، البحار ، عناص ، خيفة ، للجم ، والأقمار^(٨) ، وبراعم ، أوراقها ، يبيت ، عليها ، حين ، البحارة ، مثل ، لبراعم ، أوراقها ، يبيت ، عليها^(٩) ... وهي عناصر تشير في مجملها إلى حقائق معنوية مثل المعاناة والألم ، والطبيعة بكل ما تصوّر عليه من شيء وحرثات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها إبتاً في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية إنه يدخل معها في جدل فيرى منها أو تزيه من نفسها جاساً يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معاً^(١٠). وإذا كانت زاوية الرؤية في

- (١) محمد القايير، النور من الداخل ص ٧
(٢) محمد القايير، المصدر السابق ص ٩
(٣) محمد القايير، نطق الشمس ص ٩٥
(٤) محمد محمد حسنة العبد وشحن، مجموعة الكاميئة لشاعر ص ٥٦
(٥) علي عبد الله حسنة، آداب الصوري ص ٨٥
(٦) علي عبد الله حسنة، المصدر السابق ص ٨٦
(٧) محمد القايير، النور من الداخل ص ١٦٩
(٨) محمد القايير، المصدر السابق ص ١٧١
(٩) محمد القايير، المصدر نفسه ص ١٧٣
(١٠) محمد حسنة، عدالة الصورة والهاء الشعري ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ ص ٣٣

قصائد لشعر العمودي تعبر عن إعجاب وفخر بماضي العوص في الخليج باعتبار
علاقة قوة وتنصار بين الإنسان وتحديات الطبيعة من حوله، وفي قصائد الشعر آخر
تُبرز تلك الرؤية معاناة البحار وأمله المتواصل في سبيل الحصول على الورق، فإن هذا
الاختلاف هو الذي أدى إلى اختلاف مصادر التشبيه التي انتقها الشاعر من الطبيعة.
وشاعر بهذا الانتقاء قد أثبت أن الصورة «استباق تلقائي» حر يعرض نفسه على
لشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الاستجمام
مع العسمة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار^(١). ونجد رؤية الشاعر أيضاً قد
حددت انتقاءه المصادر الأخرى للتشبيه، فمن الواقع تنتقي تشبيهات قصائد الشعر
العمودي عاصر مثل: «المجاص» «القلاع» على الصفاك كأنها محامرة»، «المنار» «يد
عواص تحت سري الشراع منار»^(٢)، «السابل» «الجزار» «البحارة الساحرون من
لحاف كأنهم فوق الرمال سنابل وجزار»^(٣)، «التنور الكبير» «الأرض في تلقينها
كنبور كبير»^(٤)، «الكنز البادر» «العواص كنز نادر»^(٥)... بينما تشبيهات قصائد
شعر آخر تختار عناصر مثل: «سكين عذاب» «حديد القيد للعواص سكين عذاب»^(٦)
«هرير أبواب القلاع ورنين أجراس عتيقة» «أصوات البحارة فوق السفة حين
بحرون كصيرير أبواب القلاع في المحر» «كربين أجراس عتيقة»^(٧). ومهد طفل
من حجار وقبر بلا لحد «اسحار مهد طفل من حجار وقبر بلا لحد»^(٨) ومقبرة
كبيرة «المحار مقبرة كبيرة موتها يتحركون»^(٩)

(١) محمد حسن عبد الله الصورة والباء الشعري ص ٣٣

(٢) محمد الفايز النور من الدخان ص ١٣

(٣) محمد الفايز المصدر السابق ص ٦

(٤) محمد الفايز المصدر نفسه ص ٩

(٥) محمد الفايز المصدر نفسه ص ١٠١

(٦) أحمد محمد خليفة القمر والحب من المجموعة الكاملة لشاعر ص ٥٦

(٧) علي عبد الله خليفة أنبي الصواري ص ٨٥

(٨) محمد الفايز النور من الدخان ص ١٦٩

(٩) محمد الفايز المصدر السابق ص ١٧١

ولاصفه إلى مصادر الطبيعة والواقع يأتي التاريخ مصدراً ثالثاً من مصادر
التشبيه، يسفر قصائد الشعر الحر باختيار مدنتي «سدوم» و«روما» القديمتين
تشبه عسمة العوص هما^(١)، وهي مهد تؤكد رؤية الشاعر التي أشرنا إليها سابقاً.
وبني عليه في حذر مصدر صورته «سدوم» من مدائن قوم لوط التي بزل بها
بعد بخل «بيت الحموي في كتابه معجم سدوم» «سدوم مدينة من مدائن قوم
لوط كان قصيها يقال له سدوم، وكان يضرب به المثل فيقال: أجور من قاضي
سدوم» وقد الشاعر

كدت قوم لوط حين أضحووا كعصف في سدومهم رمي^(٢)

وروما هي سدوم جي سم برون كلاودينوس بحرقها عام (٦٤ ق م)

هذا في حين يقدم المصدر الديني في تشبيهات قصائد شعر العمودي تأكيداً
حائب البعد والتضحية والعطاء لرجال الغوص قديماً ولأرض الخليج حديثاً. ومن
عاصر هذا مصدر الملائكة لا برون، سحاره فوق العذب كأنهم ملائكة أشرار^(٣)
واحدة المحبوبة «التروال في باطن الأرض كأنه جنة مخبوءة»^(٤) وهناك مصدر آخر
للشعر هو: «الأدب العربي القديم» حيث نجد الشاعر يشبه سفن العوص المتعطلة
بالدار. أو بيت تقادم هذه^(٥)

ومن مصادر التشبيه أيضاً التراث الشعبي متمثلاً في شخصية «السندباد»
«العواص سندباد»^(٦) «الرحلات التجارية مع الهند وساحل أفريقيا متمثلة في
شبه أحاج البحر بالسكر والنهار»^(٧)

(١) محمد الفايز المصدر نفسه ص ١٧٢

(٢) باقوت حموي معجم السند ص ١٩٥٧ د ٣ ص ٢٠

(٣) محمد الفايز النور من الدخان ص ٨

(٤) محمد الفايز المصدر نفسه ص ١٨

(٥) محمد الفايز المصدر نفسه ص ١٤ - ١٩

(٦) محمد الفايز المصدر نفسه ص ١٧١

(٧) محمد الفايز المصدر نفسه ص ٥

ومن هنا ننتج أن رؤية الشاعر هي التي تحدد المصدر لتشكيل الصورة في شعره - ومن بينها التشبيه - وهي رؤية تدل على حب وولاء للوطن، تشكلت في قصائد الشعر العمودي في صورة بحر وعجائب عاصي لعوص في الخليج وفي قصائد الشعر الحر في رصد مسسات ذلك الإعجاب في انتصار العواص على صور المعاناة في سبيل الحصول على رزق وهناك حقيقة أدسه عمر عنها بعض سعاد بقوله : إن حب الشيء يدفعنا إلى التشبيه (١)

وحيث ننتقل إلى طبيعة التشبيه نلاحظ عدة ظواهر منها :

- كثرة عدد التشبيهات في قصائد الشعر العمودي عنها في قصائد الشعر الحر، فيها كان عدد أجمل بي ورد فيه التشبيه مفرداً في الشعر العمودي اثنين وأربعين تشبيهاً، كان العدد في الشعر الحر تسعة عشر تشبيهاً ولعل هذا يشير إلى أن الشكل الجديد لنقصيدة الحديثه يمين في بناء أكثر تماسكاً في تشكيل صورته، فنجد أن قترن التشبيه بالاستعارة وبصور الحقيقة الموحية أكثر وروداً في قصائد الشعر الحر المحتررة للدرسة

أما من حيث خصائص التشبيه فإن من أهمها علاقة المقارنة التي تجمع بين طرفي التشبيه. وفي التشبيهات السابقة نجد علاقة المقارنة هذه واضحة. فحين يشبه شاعر سم العوص المنتشرة وسط البحر بالأقمار، وسرح الصواري بالنجم المتكسر والشرر، وصبياء سرج الصواري بالمدينة التي هبطت بالخليج فإنه يستحضر إلى الأذهن تقابل الصورتين مع تفادياً يقرر لمسه بالمشبه به، فالتشبيهات الثلاثة تصف صورة سم العوص في لبحر أثناء الليل، يقول الشاعر :

يما ساحل الميرور حيث سفينتُ ملء البحار كأنها الأقمار (٢)

والتشبيه في. «السم تشبه الأقمار»، هذا الوصف للسم يستدعي وجه المقارنة بينها. فالأقمار تتميز بالحل ويثددة الياف وبالصبياء المنتشر وبالعطاء الممتد والمجدد... هذه الصفات وغيرها للأقمار استدعت للدهن مقارنة مدى تحقفا في سم العوص، وذلك الاستدعاء ما كان ليتحقق لولا اقتران الطرفين معا في جملة تشبيهية واحدة. ولذلك فإن إحياءات «صورة التشبيهية» وهي هنا تمثل في الحل والعطاء - هي التي عقدت علاقة لمقارنه بين طرفي تشبيه سم والأقمار، واستدع الشاعر أن يصل بنا من خلالها إلى دقائق لموقف الذي يسريده (موقف نمخر والاعجاب).

كما نجد نفس الشراء في هذا التشبيه.

سرخ الصواري في العباب كأنها نجم تكسّر فوقها وشرر (٣)

فإن إحياءات التشابه بين النجم المتكسر والشرار وسرج الصواري عقدت علاقة لمقارنة بينها والتي تمثلت في الصبياء المتوهج والمتردد بقوة في صورتي - مع الصواري والنجم، والذي يحمل أيضاً الهداية واخير والعطاء. وفي الصورة التشبيهية التي تليها نتصح إحياءات قريبة منها في تشبيه صبياء سرج الصواري بالمدينة التي هبطت في الخليج أو بعالم من نور :

صبا الخليج بها كأن مدينة هبطت به أو عالم سوار (٤)

فإن الدهن يستدعي طرفي تشبيه صورة السم المنتشرة بكثرة على سطح سحر صواريها المصنعة وكأن مدينة أنوارها المتلألئة قد تنقلت إلى وسط خليج. وبأني وجه المقارنة ليوحى لنا أن الحياة في سم العوص قد امتفت بدورها من ساحل في وسط البحر، وهو انقلب سمير باخير وسور والعطاء

(١) محمد العابر البحر من الذحل ص ٦

(٢) محمد العابر مصدر السابق ص ٦

(١) سسبن دي لويس الصورة الشعرية ص ١٠٢

(٢) محمد العابر النور من الداخل ص ٥

وفي تشبيهات الشعر الحر نجد علاقة المقارنة واضحة أيضاً، فحين يقول الشاعر:

« وحديد القيد أمواج بلا شط
وسكين عذاب^(١) »

فإن وجه المقارنة بين طرفي التشبيه - صورة القيد (قيد الدين)، وصورة الموج المتلاطم لدي لا يكاد يصل إلى ضفاف يوحي بمدى ألم هذا القيد. فالموج في دورة لا نهاية لها من الحركة والاضطراب وعدم الاستقرار، وكذلك هو قيد الدين الذي يفع على العواص، دين مواصل لا يستطيع الفكاك منه يستدرم معه شقاء متصلاً يعانى منه العواص في البحر والبر. وتمتد بنا علاقة المقارنة في تشبيهات الشعر الحر لتوحي بأبعاد الرؤية التي يريد الشاعر إبرازها في القصائد وهي: صورة الألم والمعاناة، ويجدها في تشبيه مثل:

« ... والسفينة

وسط العباب

« كسدوم^٥ أو روما^٥ التي شب الحريق
فيها ليصرب ذلك المجنون...^(٢) »

فطرفا التشبيه هما: سفينة الغوص وسط العباب ومدينة سدوم التي وقع عليها العذاب المهلك أو روما المحترقة. وحين نقيم علاقة المقارنة بين صورتني السفينة والمدينتين نتضح أمامنا زوايا رؤية مميزة للشاعر. فمن خلال صورة مدينة سدوم نرى سعة العواص وسط البحر مدينة تعاني ألم هلاك محقق لا بد أن يقع بها، والبحارة في داخلها لا يستطيعون تجنب هذا الهلاك مهما أوتوا من قوة وعزيمة. ومن خلال صورة مدينة روما المحترقة نرى معاناة العمل في سعة الغوص قد تحولت إلى حريق مشعل

أمد إلى كل زاوية في السفينة، والبحارة في عملهم المضي كأنهم يحاولون الخلاص من هذا الشقاء، ولكن المعاناة متصلة. وكان التميز في هذا التشبيه - وبدي أدبته علاقة المقارنة - في تقصص زوايا المعاناة على ظهر سفينة الغوص، وإكسابها إحياء الألم العميق في صورة الهلاك الذي يحاصر السفينة ومن عليها.

وهكذا فإن علاقة المقارنة بين طرفي التشبيه انتصحت في تشبيهات كلا النوعين من الشعر، وساعدت على إبراز رؤية الشاعر وإكسابها الأبعاد التي يريد سواء أكانت رؤية حب وإعجاب لماضي الغوص كما في الشعر العمودي، أم تجسيدا لألم المعاناة كما هي في الشعر الحر، بل لمد تحولت هذه العلاقة (علاقة المقارنة) إلى درجة الاتحاد بين طرفي التشبيه في كثير من التشبيهات السابقة، والشاعر يريد من خلال تشبيهاته الوصول إلى درجة الاتحاد بين عنصري التشبيه، وهذا ما يعطي الصورة قوة أكثر ودلال أعمق.

أما الخاصية الثانية لطرفي التشبيه وهي: « المشابهة الحسية فواضحة في هذه التشبيهات، إلا أن المدركات الحسية البصرية أكثر وضوحاً من المدركات الحسية الأخرى في كلا النوعين من الشعر، فمن أمثلة التشبيهات التي حوت هذه الخاصية - وهي المدركات الحسية البصرية - في القصائد المشار إليها في الشعر العمودي:

- كئسان رملك واحة معطار^(١) وأجاج يحرك سكر وبهار^(٢)
- يا ساحل العروز حيث سفينه^(٣) ملء البحار كأنها الأقمار^(٤)
- سرج الصواري في العباب كأنها^(٥) نجم تكسر فوقها وشرار^(٦)
- للأن ما برحت عظام رفاقه^(٧) في القاع مشرقة كما الأنوار^(٨)

(١) محمد نقيب: نوار من البحر ص ٥

(٢) محمد نقيب: المصدر السابق ص ٥

(٣) محمد نقيب: المصدر نفسه ص ٦

(٤) محمد نقيب: المصدر نفسه ص ٨

(١) علي عبدالله خليفة: أبي الصواري ص ٨٥ - ٨٦

(٢) محمد نقيب: النور من الداخل ص ١٧٢

- وكأنما تلتك القلاع مجامر^(١) العطر ملء فتيلها والنار^(٢)
 - سُقِرَ المعاصر عن القلوع تعطلت^(٣) وكأنها فوق الضعاف ديار^(٤)
 - سرى والدجى كالوج يصب فوقه^(٥) ومن تحته الآفات سدت له الطرقات^(٦)
 - لم أزل أدكر اللالي اللواتي^(٧) كنت فيها مخلقاً كالهلال^(٨)
 - ويرى كالرؤيا شراع سابع^(٩) هو كالفراشة فوق مرج أخضر^(١٠)
 - في الصيف تسبح في الصياء ضعاها^(١١) والموج فيها لؤلؤ متناثر^(١٢)

ويحد أن المدركات المصرية في هذه التشبهات تقوم بتأكيد فخر الشاعر بماضي
 العوص، ومرار جمال جرثئات المصر الطبيعي، فالساعات أقمار، وعظام البحارة
 أنوار، والقلع محمر، وأسور هلال، والشراع فراشة، والموج لؤلؤ متناثر. وكان
 المدركات المصرية أكثر فطرة على تقريب الصورة إلى الأدهان وبالتالي تأكيد موقف
 الشاعر الذي يرصده من خلالها والمدركات المصرية في تشبهات قصائد الشعر آخر
 جاءت أيضاً لتبرز موقف الشاعر في رصده قسوة المعاناة لدى البحار، ومن أمثلتها
 قول محمد العايز على لسان الله الصالح:

- يا أرض...

من أمس أمس ولم تزا لي مثل ماخصة بهامات الجنين^(١٣).

- يا أرض...

من لعنائب مهد طعن من حجار

قبر بلا حد.

(١) محمد العايز المصدر نفسه ص ١٣

(٢) محمد العايز المصدر نفسه ص ١٤

(٣) محمد العايز المصدر نفسه ص ١٠٠

(٤) محمد العايز: الطين والشمس ص ٩٥

(٥) أحمد الخليفة بقايا العصور ص ٩٢

(٦) أحمد الخليفة العمر والمجمل ص ٥٦

(٧) محمد العايز الور من الدخول ص ١٣٠

عذاب يحيف

للحم والأقمار^(١٤)

- يا أرض...

وسط العباب

كسديم أو دروما التي شب الحريق

بها ليظرب ذلك المجنون^(١٥)

إلا أن الشعر الحر ينفرد باعتاده الواضح على المدركات الحسية السمعية إلى جانب
 المصرية، وذلك في تشبهات مثل:

- كصيرير أبواب القلاع

في العجبر، كالأهات في طلمات قاع

كدوي رعد فوق مقبرة بعيدة

كرنين أجراس عتيقة

أصواتنا فوق السفينة حين ببحر^(١٦)

... والنهام

كغراب حارات قديمة

يشدو بألحان حربية^(١٧)

- ... صوت النهام

قنطرة بحرية ألواحها الشكلي عظام

من صدر مسلول...^(١٨)

(١) محمد العايز المصدر السابق ص ١٧١

(٢) محمد العايز المصدر نفسه ص ١٧٢

(٣) محمد العايز الور من الدخول ص ١٦٩

(٤) محمد العايز المصدر السابق ص ١٦٩

(٥) محمد العايز المصدر نفسه ص ١٧٠

في هذا المقام نذكر التشبيه في هذه النماذج طرقا يبرر صورة أخرى لمعاملة
البحار وحدهم الشاعر في أغاني البحر، فأصوات البحارة لحظة إقلاع السفينة كصرور
الطيور كاللذات في الدنيا مع
عند من هذا المقام نذكر التشبيه في هذه النماذج طرقا يبرر صورة أخرى لمعاملة
البحار وحدهم الشاعر في أغاني البحر، فأصوات البحارة لحظة إقلاع السفينة كصرور
الطيور كاللذات في الدنيا مع

- وهموم الليل قد يسرى الفجر الجديد

في سنة ١٩٢٠

شماره پنجم

— ذهب العرب ولن يعود

كبر رسالة سيدياء بعدوها الغبار ، (٤)

٢١. على عمده - مجلة المصدر السابق ص ٨٦

(٤) محمد الفايير - مصدر السابق ص ١٧٥

شبه الشاعر هموم الليل (وهي مدرك معوي) بالقديس اندي يرى البحر
 حده مثلما يبدو السراب (وهو مدرك حسي)، كذلك حين السحابة (مدرك
 معوي) شبه الشاعر بالبراعم أوراقها يست عليها (وهي مدرك حسي) وتشبيهه
 بـ (وهو هما الشؤم) (مدرك معوي) بالمطروود وبرساة سوداء يعلوها العبار
 (وهي مركبات حية) وفي هذه التشبيهات استطاع الشاعر أن يحشد آلام البحار
 معاناة الندين، وهموم الليل، والحسين، والشؤم وذلك باستغلاله مدركات
 حسية ساعدت بدورها على إبراز تلك الآلام، فالمدركات الحسية ما زالت أكثر قدرة
 على إيصال الشعور بعمق من غيره من حواس الإنسان.

من قبل الشاعر مع ذلك الالم. فالجهد الذي يبذله الدهن في تصور طرفي الصورة في تشبه المعنوي بالحسي أدى إلى تعميق أثر الصورة لدى المتلقي وبالتالي أثر مصمومها أو موقف الذي ترسمه، وهذا يعد من أهم الوظائف الفنية للصورة داخل القصيدة هذه المفكرة وهي ما يحويه دفاع الأتلاف بين المحتلعات من عجب وتأثير نشر اليه، عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» بقوله: «إذا استقرت تشبيهات وحدث التساعد بين الشئيين كلها كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس ما أصربت، وكان مكسبها إلى أن تحدث الأريجيه أقرب» (١) ذلك أن «المسفي يدرث فحاة ن ثمة أشياء متعددة بلا علاقة ظاهرة تربط بينها قد تجمع وتنفست على نحو لاف عريب وإذا كانت لمشابهة مما لا يسرع إليه خاطر، ولا يقع في الوهم عند بداية النظر، فإنه من المستطقي أن تنير دهشة القارئ واستعرانه. فإذا تخففت دهشة والاستعراب تحقق الإعجاب والاستطراف بالتالي...» (٢) وفي حين يوقف عبدالقاهر في هذه المفكرة عند حدود الدهشة والإعجاب والاستطراف ستحصل نقد حديث منها نتائج أخرى مؤداها «أن التشبيه بهذا الفهم يصبح خصصة خبرة جديدة انتهى إليها شاعر تجاوز أقرانه، وتخطى رؤيتهم، وتمكن من درك تشبه بين المجهول والمعروف الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس، ولا تقدر السعة لعدية على توصيله ويصح تشبيه الجيد - بهذا الفهم - موصلاً لنوع جديد من حبرة بمعنى - تدررها مع غيرها داخل القصيدة - وعينا بأنفسنا وبالواقع من حولنا، وتحدث ندرث الأشياء إدراكاً لفصل» (٣).

تسع هذه تشبيهات كذلك بعض التشبيهات المميزة التي استطاعت المدركات الحسية والمعنوية لطرفي التشبيه فيها أن توحى بصورة حركية، من أمثلتها في الشعر العمودي

(١) عبدالقاهر الجرجاني أسرار البلاغة - تصحيح: الشيخ محمد عبده، ومحمد رشيد رضا ط دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١ ص ١٠٩
(٢) جابر عصفور - الصورة الفنية ص ٢٢٩.
(٣) جابر عصفور - مصدر السابق ص ٢٣١.

كأن الصوري في عباب صرعة لا شحر أرض مشه م محمد ررقا (١)

والشاعر يبدو وكأنه يشه حيا بمحتوي، صواري السفن بالصراغة، إلا أن الصرف المعنوي يوحى بصورة حسية وهي صورة لأندي المصدة بالدعاء إلى سماء فاصورة في هذا التشبيه مزجت المدركات الحسية بالمعنوية، ومن خلال هذا المزج بررت حركة انتقال أشجار الأرض العطشى وتحولها إلى صوار للسفن تبحث عن ررقها وسط البحر كما فعل الانسان باتجاهه إلى العمل في البحر بسبب جفاف الأرض وهي صورة مميزة للشاعر الخليلجي.

ومن التشبيهات الحركية أيضاً تشبيه انسياب المحارة في الأعماق بالنسيب الحياتان في قول الشاعر

ونسيابون في الأعماق دوماً كما نسياب حينان البحار (٢)

فالحار كالحوت في أسياه يقوي في عمق البحر حركة الانسيب هذه مدت التشبيه بإيماءات أوسع للصورة لدى المتلقي من مجرد تشبيه الغواص أو لسبح بالهوت فقط، لأن المشهد الحركي ما زال أكثر تحسباً وتقريباً لأبعاد الصورة.

ومن أمثلة هذه التشبيهات الحركية في الشعر الحر صورة:

«والمجاديف الطوية
تحت الضموع انثاثت
تحت البطون الخاويات
رفسات عفريت تخط» (٣).

شبه الشاعر بحركة المجاديف برفسات عفريت تخط وأخرية في هذا التشبيه ما

(١) محمد حيدر نور من الدحل ص ١٠
(٢) أحمد الخسعة بقنا المدر ص ١١٨
(٣) محمد العاير نور من الدحل ص ١٧٠ - ١٧١.

كانت لتبرز هذه الصورة المؤثرة بولا التوصل الذي أحدثه الشاعر في صورة المشه
فالحاديف بطويلة وهي تتحرك بقوة بواسطة أيدي رجال تدو على أحاسهم مظاهر
شقاء من جعل لمضى على سمنة العوص في الصلوع الناتئة والطلون الخاوية، تدو
هذه الحاديف، وكأنها رفعت عفرت تحط

ونجد هذه الحركة في الشبه أيضاً في الصورة التاسعة

والبحار .

مقبرة كبيرة

أمواتها يتحركون (١)

وتمتص حركي هـ س في صورة شبه به وهي مقبرة كبيرة التي تسمى بأ
بومها يتحركون هـ ستمص في صورة مقبرة ولا موت وحى بأعداد أحرف من
ترقب المجهول الذي يعنى على البحارة أثناء رحلتهم الممتدة داخل البحر ذلك
شعور الذي انتقل بدوره إلى الشاعر فجسده في هذه الصورة المؤثرة

وبدلت استطاعت الحركة في هذين التشبيهين أن توحى بأبعاد المعاناة الجسدية
والنفسية للبحار، وأن تبرز بدورها صوراً تشبيهية مميزة. وقد أشار عبدالقاهر
الخرجاني إلى التشبيهات الحركية بقوله: «أعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن
يحيى في أحيات التي تقع عليها الحركات» (٢) وهناك خاصية تحدث عنها السيد
«مدنوتون» في مقالته عن الاستعارة بقوله: «إن ما يطله بصورة رئيسية هو أن
تشبيه يجب أن يكون تشبيهاً صادقاً ويجب أن يكون غير ملاحظ أو يلاحظ بشكل
ضعيف من قسما كي يكتسب تأثير الاكتشاف» (٣) ويجد هذه الخاصية واضحة في

(١) محمد القاهر، مصدر السابق ص ١٧١

(٢) عبدالقاهر الخرجاني، مرآة البلاغة، ص ١٥٧.

(٣) دي لوبس، الصورة الشعرية ص ٣٧

حسبت التي عبرت بالحركة في داخلها، وبمرج الحسي بالمعوي في طرفي التشبيه
فـ كما في تشبه الصواري في العباب بصراعة أشجار الأرض هذا التشبيه اكتسب
دور لاكتشاف ملاحظته دقيقة التي أبرزها الشاعر بين طرفي الصورة فيها
صواري السفن الممتدة للسماء وصراعة أشجار الأرض العطشى، ولطول تأملنا في
هذين الطرفين اكتسبنا بدورهما تأثير الاكتشاف بالسبب إلينا. كذلك في تشبيه لبحار
بدمر، بكثرة أعينها بحر تدر فاسم لاكتشاف حدث في شدة سببه سبب
بمع سبب في سببه صورة حادف وترقب لمصر البحارة بسفينته «سطر» هـ س
بحر فساعدت سببه في شدة على إحداث تأثير الاكتشاف المعبر

نجد هذه الحصة نصاً واضحة في تشبيهات أخرى إضافة إلى هذه التشبيهات،
من سبها تشبيه رمل الأرض بجسوم قبيل البعث في نارها تشقى، في قول الشاعر:
بعضاً كتصور كبير فرملها جسوم قبيل البعث في نارها تشقى (١)

وبالر الاكتشاف الذي اكتسبه التشبيه في هذا البيت جاء من العلاقة المميزة
وبدلت بين رمل الأرض التي حرقها حرارة الشمس في حرج وحرارة نهرول في
بعض فبدت كأنها جسوم تعذب بنار شديدة قل أن تبعث. هذه العلاقة لم تكن
ملاحظ من قبلنا أو أنها لوحظت بشكل ضعيف، وبذلك اكتسبت تأثير الاكتشاف
الذي يميز التشبيهات المبتكرة والمجددة

وحين يأتي إلى وظيفة التشبيهات التي وردت في القصائد، نرى أنها جاءت لتبرز
«كذلك موقع الشاعر سواء أكان موقع حب وإعجاب بماضي العوص، أو كان رسماً
بعدم ذلك الجيل. ومن خلال تلامر هذين الموقفين تتضح أهم وظائف التشبيه عند
سحاب الشعر المعبر والعمودي فيما يلي.

(١) إبراز جمال جريئات المعنى الذي يعبر عنه الشاعر، وذلك في تشبيهات مثل

(٢) محمد القاهر، النور من الداخل ص ١٠١.

« كشان الرمل واحة معطار » - « السعائن ملء البحار كأنها الأقيار » - « شرح الصواري في العباب كأنها نجم تكسر فوقها وشرار » - « السور كالحلال في إخطاته مابدية » - « الشراع كالفرشة فوق مرج أحضر » - « الضعاف شذى وأزاهر » - « الموح لؤلؤ متناثر » فالتشبيهات هنا جاءت لتظهر جمال جزئيات الطبيعة، وعصر الواقع المادي التي كانت ذات صلة بالبحار القديم وذلك لخدم موقف الفخر والإعجاب الذي اتخذه الشاعر من ماضي العوص، وكأن الطبيعة وعاصر الواقع مادي شارك الشاعر إجماعه وفساه بدلت الماضي ولو بصورة غير مباشرة، لأن الشاعر هو بدي رأى فيها ذلك الخيال المرید دون غيره وجسده بواسطة التشبيه

(٢) تقريب المعنى إلى المتنقي وإقناعه به. فالشاعر من خلال التشبيه في: « عظام البحارة في قع سحر كم الأنور »، « وعطاء دماء البحارة على الرمال كأنها لأمطار »^(١) يريد أن يقرب معاني التصحية وصورها التي قام بها جيل الغوص للأجيال الجديدة حثها على اتبع طريق الآباء والأجداد هذا حين نبع الصورة من موقف حب وإعجاب ويحد التشبيه يقوم بهذه الوظيفة أيضاً - وهي تقريب المعنى - في موقف رصد الألم البشري. فحين يريد الشاعر الإيحاء بالمدى الواسع والممتد لأطراف المعاناة النفسية للفواص يختار جزئيات من الطبيعة تتميز بالامتداد والوحشة، من هذه الجزئيات: السراب، والكهف، والغابات، ويصنعها طرفاً في صور تشبيهية تقوم بنقل الوصفية مثل « هموم الليل قديس يرى الفجر الحديد مثلاً يبدو سراب »، « والأرض كهف للهموم »^(٢) « والبحار غابات مخيفة للنجم والأقيار »، « وحبي البحارة مثل نراغم أوراقها يست عليها » والشاعر بهذا يكشف عن جانب حفي من جوانب التجربة المعاصرة التي يعانها، والتي عكسها من خلال معاناة بحار لأمس، ذلك أن التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن نعمهم الإبانة على أنها نوع من الكشف والتعرف على الجوانب العامة من التجربة التي يعانها الشاعر

وهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الخلة العارضة التي تربد الواضح وصوحاً وإنما يصبح الشبيه وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليس لنفسه حقيقة التحررية التي يعانها، ويوضح الجوانب الخفية منها^(٣).

(٣) تأكيد المعنى وتقويته، ففي تشبيهات مثل « عينا العواص في قاع البحر المظلم بهار »^(٤) - « يده تحت سري الشراع منار »^(٥) - « البحارة الساحرون من الخفاف كأنهم فوق الرمال ساس وجرار »^(٦) - « القلاع على بصفاف كأنها محامر لعطر من، قتلها والدر .. » نجد أن الشاعر يوظف التشبيه ليؤكد معاني القوة والعزيمة لدى البحار القديم. ولذلك كانت المجانعة في التشبيه أحياناً عوناً للشاعر على إبراز موقفه، وعوناً لإبرار وظيفة الشبيه في تأكيد المعنى وتقويته. فالتشبيه في: « عينا الغواص في قاع البحر المظلم بهار » - « يده تحت سري الشراع منار »، قام بتأكيد إعجاب الشاعر بقوة البحار القديم ولو عن طريق المدح في رسم طري التشبيه، لأن الشاعر يود لو امتدت تلك القوة وهداية التي غير بها سحر القديم لتحقيق لدى الأجيال الجديدة، وهذا يكون للمساعدة في التشبيه دورها الوظيفي في قيام هذه تشبيهات يوظفتين متلازمتين لدى الشاعر والمتلقي مع، أولاهما: تأكيد موقف الحب والإعجاب من قبل الشاعر، والأخرى: محاولة تحقيق معالم الإعجاب بقوة الماضي لدى المتلقي. وتوضح هذه الوظيفة أيضاً وهي: تأكيد المعنى وتقويته في موقف تحسيد فسة الألم في معاناة الأمس ومن أبرز التشبيهات التي حوت هذا التجسيد: « حديد القيد للفواص أمواج بلا شط وسكين عذاب » - « الأرض في جفافها مثل ماحضه مهامات الحبي » - « والمحاذيف انطوية تحت الصنوع اللاتئات تحت البطون اخاويات رفعات عفريت تحط »، « والبحار مهد طفل من حجار وقبر بلا لحد »، « والبحار مصرة كبيرة أمواتها يتحركون » بل إن الشاعر يحاول لإمسك بعض صور

(١) جابر عصفور الصورة الفنية ص ٤١٥

(٢-٣) محمد الفايير المصدر السابق ص ٦

(٤) محمد الفايير المصدر نفسه ص ١٣

(١) محمد الفايير النور من الداخل ص ٩

(٢) محمد الفايير النور من الداخل ص ١٣٠

على البحر. لأم بعد، فحسبته يسبح في بعض غلج. جلال عظمة
على صهوة سيقية وحيد في سحاب من صلب النجاة فوق سماء حبي
سحروب كصبر. ثوب علاج في البحر وكلام في صلب فاع ركوي. عد
فوق مقبرة بعده وكربس حرس عتده. وصوب سهام قشرة بحره. فيها
تشكل عظام في صدر مسئول. يقوم هذه شبيبات ردد، يصيها في كند
معاني الألم وشقاء التي عانى منها رجل البحر بالأمس.

٤. يرز عنصر للمارقة في رسم جانبي الصورة، ومن التشبيهات التي انصحت
فيها هذه الوطئة قول: «محمد الفاي»

من نعدة الحسناء جئت عقودها وهل عرفت من زين الصدر والعنقا
فست حيا ما ارتدته وإنما محاجر غواص وبجاعة غرقى^(١)

فهذه شبيه برسم صورة مفارقة بين وجه لشقاء يدي بوجه نعوص في سبل
سحرج للذي، ونعم لطفات مترفة بهد النوى وحده سديا لاسديام ولشي
ليؤكد متكرار شعر وضع لفوت من صورة حياء المترفة وهي بعث عقودها.
وبن صورة نعوص يدي بقى شد براع لشقاء في سبل للؤلؤ: وحدة من هذا
نعمد وشبه شعر هذه حتى محاجر لحجارة الغرقى ليريد من أم المفارقة بين
وصعص. ويبيد ان ضروره صورها معا ومن شبيبات شعر حرائق أنورب
هذه مفارقة يصا شبيه العواصين بـ:

«عرة يغزلون..»

«كليل عرس..»

«حدة بصعوب..»

«علا من الفيروز»^(٢)

(١) محمد الفايور من الداخل ص ٩٩.

(٢) محمد الفايور من الداخل ص ١٧٦.

سبح حياه ر حيا في مدح في سلسل حيا في مدح حيا في مدح
ك. مع على سحر.

وهكذا فإن الوظائف التي انصحت في شبيبات مصائد مدح قد
حسبت مهمتها الفنية الى جانب مهمتها الأولى تفكرية، إذ لا ليست مهمة التشبيه
الاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن
تضرب حقيقة نفسية جديدة وأن تتعاون مع غيرها على بروز رؤية الشاعر وتحديد
موقفه من الشيء الذي يصوره.

الصُّورُ الاستيعارية

حين نتقل للحديث عن الصور الفنية التي تشكلها لاستعارة سوف نجد أنها
جاءت منفردة عن غيرها من الصور في قصائد الشعر العمودي، بينما لم ترد منفردة في
قصائد الشعر الحر، بل جاءت مرتبطة بغيرها من الصور. بذلك تقتصر دراستنا في
هذا جزء على الاستعارات التي جاءت منفردة عن غيرها من الصور وذلك في قصائد
شعر العمودي فقط.

يعرف عبدالقاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء
تندع أن تمصح بالشيء وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريد
عنه».

وفي النقد الحديث الاستعارة هي: «الوسيلة العظمى التي يجمع بدمر بوسطتها في
شعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف
والدوافع وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي يحدثها لدهن

(١) محمد الفايور من الداخل ص ٩٥.

(٢) محمد الفايور من الداخل ص ١٧٦. تحقيق محمود محمد شاكر ط مكتبة الخديجي القاهرة.

الأرض»^(١)، والشواطئ» والشواطئ تووي الفجار»^(٢)، والسائم» والسائم تردد
الأحجار»^(٣)... إلى جانب عناصر الطبعة الأخرى التي تردت في مصادر التشبيه.
والتفرد اتضح في المصادر المعنوية، والمدرجات المحسوسة - والتي لم ترد في مصادر
التشبيه - ومن عناصر هذين المصدرين: الأسفار» لولا حين البحار إلى الحمى لبنت
عليه الأسفار حراشفاً»^(٤)، والسحر» السحر يتدفق في الضفاف»^(٥)، والعلی
«الرسالة الألى سادوا الملى دهر»^(٦)، والعزم» العزم يسدى المحال»^(٧)،
والأشواق» الأشواق تضني البحارة»^(٨)... ولحن الهولو» لحن الهولو يتصاعد»^(٩)،
ولأحار البحرية» لأحار بحرية سبه بلا قرار»^(١٠) ومن خلال هذا الاستماع
وتفرد في مصادر الاستعارات بصحت حالة الاسهام والوحد والتفاعل بين
المصادر بعضها البعض كما نجد في: حم الطهيرة، وظلماء البحار... وبين الشاعر
ومظاهر الوجود من حوله. ولعل طبعة المنظر الطبيعي للبحر ومعطياته المادية
والمعنوية، وإيحاءات علاقة إنسان معها - من خلال قصة العوص في القصائد - قد
زودت الشاعر بمذاهب الامتداد والتوحد في مصادر الاستعارة لديه، ذلك التوحد
الذي سنتضح بجلاله أكثر في دراسة طبعة الاستعارة ووظيفتها إضافة إلى ذلك فإن
هذه المصادر (انتقاء وصياغتها) قد عكست من جانب آخر رؤية
الشاعر الغالبة في قصائده شعر العمودي وهي الحب والاعتزاز بمحامي العوص

- (١) محمد الفايز الطيبي والشمس، ص ٨٩
- (٢) أحمد محمد خليفة بقايا المدرن، ص ٩١
- (٣) أحمد محمد خليفة المصدر السابق ص ١١٦
- (٤) محمد العابر النور من الداخل، ص ٦
- (٥) أحمد محمد خليفة بقايا المدرن، ص ٩٠
- (٦) أحمد محمد خليفة المصدر السابق ص ٩١
- (٧) أحمد محمد خليفة المصدر نفسه ص ٩٢
- (٨) أحمد محمد خليفة المصدر نفسه ص ١١٦
- (٩) محمد الفايز النور من الداخل، ص ١١
- (١٠) أحمد محمد خليفة بقايا المدرن، ص ١١٦

وحيث سفل إلى تحسب طبيعته الاستعارات التي وردت في قصائده شعر العمودي
نجد أن الصورة الأولى لخاصية التفاعل بين أطراف الاستعارة هي «التشخيص» أي
حلل صفات الإنسان، وبعث هذه في الأشياء والموجودات، هذه الأشياء انقسمت
إلى

- أ - مظاهر الطبيعة
- ب - المدرجات المعنوية

ومن خلال مظاهر الطبيعة برز التشخيص في صورتين، أحدهما بحث حياة
وحلج صفات الإنسان على مظاهر الطبيعة الصدمية والأخرى التفاعل بين صفات
عناصر الطبيعة، أي وصف عنصر من عناصر الطبيعة بصفات عنصر آخر فمن أمثلة
الاستعارات في الصورة الأولى، قول محمد الفايز

- يا موطن الهولو الذي غثت له
يا قصة البحار في جولاته
- السدساد مضي وكسان حرافة
الراويات عس البحار ومارد
- لو تعرف الأسوار طيبة رمنها
ولو سواحل قد تحدث رمنها
- ربح الخلبع من السمين فم يقر
تتافل الرمل لئدي من الدم
من أمس أمس سواحل وبحار
لسماء رمته إلى البحار قفسار^(١)
- قد حقتهم نكس الأفسار
حصعت إليه الريح والتيار^(٢)
لتفاخرت بنائها الأسوار
لعرفت كيف يحارب البحار^(٣)
لسه من الموج العتي قزار
فالأرض صحو والعباب غسار^(٤)

وهنا نجد أن عناصر الطبعة التي شحصها الشاعر في هذه الاستعارات قد امتدت

- (١) محمد الفايز النور من الداخل، ص ٥
- (٢) محمد الفايز النور من الداخل، ص ٦
- (٣) محمد الفايز النور من الداخل، ص ٩
- (٤) محمد الفايز النور من الداخل، ص ١١

يسمى السور حل، وسحر، وسحر، والرياح، والتبار والأسوار، والخلج والرمل.
وعن سرر معام بطبعة في بيئة الخليجية، ومن خلال جل مثل: «السواحل والبحار
عت لموطن الهولو»، «القفار رمت بالبحار»، «الرياح والتبار خضعت للمارد»،
«ولو تعرف الأسوار... لتفاخرت بينائها الأسوار»، «السواحل تحدث رملها»،
«وربع خليج من سمى»، «ولرمل لذي تافل من دماء» أقام الشاعر علاقة
خاصة بين طرفي الاستعارة. المستعار له والمستعار وهما: عناصر الطبيعة والإنسان،
وهذه العلاقة بينهما تميزت بأساس وتفاعل، لأن العنصر لطبيعته المستعارة ذات
علاقة وثيقة بالإنسان في منطقة الخليج وقد برز التفاعل بين الطرفين من خلال
مجموعة من الأفعال، وبفعل من حيث الدلالة يدل على حركة ورعى وهذا ما
يكسب لاستعارته قوة. فعندما يقول الشاعر «إن السواحل والبحار تعني لموطن
الهولو» فإن إيجاء الاستعارة في هذه الجملة يمتد لتشمل أقصى ما يصل إليه السحيل
من صورة بسواحل والبحار، كل هذه السواحل والبحار تعني بأعجاب لموطن
الهولو، وهو موطن الشاعر، وذلك إضافة إلى ما تتميز به صورة السواحل والبحار
من لسعة ورحابة الامتداد من جهتي البر والبحر أيضاً فالاستعارة هنا أسرت بقوة
صورة التفاعل بين الإنسان ومظاهر الطبيعة من حوله لأنها حولت فعل العناء من
الإنسان إلى سواحل والبحار، فعناء البحار قديم كان لعث الشاطئ والعريضة في
السموس من جهة مشاق العمل في البحر. لكن الشاعر رأى في قوة رجال الأمل وروح
التحدي في عبور بها صورة أخرى وهي أن لسواحل والبحار هي التي كانت تعني
للبحار وموطنه وليس البحر هو الذي كان يعني.

أما الاستعارة في البيت الثاني: «القفار رمت بالبحار إلى البحر». فتبرز جانباً
حر علاقة تفاعل ولا اتحاد بين طرفيها. لأنسان والطبيعة فالاستعارة برسم صورة
نفسية لتسعة في موطن سحر، لكن الأسوار مع ذلك استطاع العذب عبيد من
خلال التفاعل مع مظاهر القسوة فيها، وجاء فعل (رمى) تأكيداً من الشاعر لتلك
القسوة من الطبيعة فالقفار الطمأى رمت أو ألقت بالإنسان إلى مجاهل البحر، لكن
معام بقوة التي رسمها قصة السحر مع البحر استطاعت أن نوحى من خلال فعل

الرمي «لا انتصار الذي حققه ابشار مع مظاهر الطبيعة القاسية من حوله. ونجدها
في الشطر الأول من البيت «ما قصة سحر في حولاته»، فحولات سحر نوحى
معام القوة والانتصار التي حققها البحار في علاقته مع البحر.

كذلك فإن الاستعارة في «الرياح والتبار خضعت لبحار المارد» تحمل إيماءات
القوة والانتصار للبحار القديم من خلال تحليل العلاقة بين طرفيها: المستعار به
والسعار. فالرياح الهادئة والبار الشط تعني للبحار سمر، الروح والحدة بسفه
ومن عليها. وحين سور معي موت وإحلال لكن لاستعارته جعلت من تريح والتبر
في حالتها الهدوء، ونشوة خاصة ومستجيبة لإرادة سحر، لأن سحر هنا مرادف
رويت لنا قصصه وأحباء كما تروى حكايات السداد خرفه في قصص التراث
الشعبي وهذا جاء ارتباط فعل «الخصوع» «سريع» «تبار» (وهي يمثال صورة القوة
والقهر وسط البحر) تجسداً لإرادة القوة والتحدي التي ميزت السحر القديم.

ويشير الشاعر في الاستعارات التالية: «لو تعرف الأسوار... لتفاخرت بينائها
الأسوار» إلى أسوار مدينة الكويت القديمة التي بناها أهلها لصد أي حصر يأتي بسف
من الخارج، والتصحيات التي بدلتها أسوارها في سبل ذلك العمل ولذلك وجد الشاعر
في بقايا سور المدينة طرفاً من الممكن أن يقيم من حلاله صورة استعارية تؤكد موقعه
في القفر بالاصي، فلو علمت الأسوار مما مرجب به طيبة رملها (إشارة إلى معام
التصحيات في عرق العمل ودماء) لتفاخرت بينائها وبين أسوار أدادو دشت السوء
أيضاً فإن الشاعر احار رمل أسواحل وأقامه طرفاً في الاستعارة تشبه «لو
السواحل قد تحدث رملها» لأن السواحل من أسرار معام الطبيعة التي شهدت صرع
الخليجي مع البحر في تلك الفترة. ونسب فعل التحدث إلى الرمل أكسب الصورة
الاستعارية سمة خاصة في إيجائها بالكثرة واللاهائية. وبأساسي القوة، وهي بصغة التي
عبر بها البحار القديم والتي يصر الشاعر على إبرازها في صورته الشعرية. ولذلك جاء
جواب الشرط على هذه الاستعارة: «لعرقت كيف يحارب البحار» بمثابة تأكيد
وإثبات لتلك الصفة

مستحسن في الاستعارة قدرًا أكبر من الحيوة والتأثير.
لأنه يخلق الاستعارة قدرًا أكبر من الحيوة والتأثير.

دور المدركات المعنوية التي شكل الشاعر من خلالها استعاراته حول معناه
التي جعلها بناءً على حلالها بصفة في بحر حوسم لم يبق في البحر بعد من
التي هي من المدركات المتداولة كثيرًا في الاستعارات حتى أصبحت في
مركزها معنوية إضافة إلى أن الشاعر حصرها في معانٍ متقاربة من مثل: «ألم
تدري بحر سحره» «واللوى يصبي العواص» «وبعد المزار يشف الغواص»
«ولأشوق يصبي سحره» «تدري بضع معدن نصف العدا» «خشب حصيد»
«ولدت عبد مجرد الوصف الحقيقي لحالة العواص»

تبادل المدركات: تمثل هذه الوسيلة الصورة الثانية لتحقيق صفة التعادل في
الاستعارات في قصائد الشعر العمودي، وتعني وصف مدركات حاسة من الحواس
صفات مدركات حاسة أخرى، ومن نماذجها قول محمد العار:

وتصاعدت لؤلؤ بلحن صاحب وجفت لوقع دونه الأبرار^(١)

وفوق أحمد حصيد

- هدى الشواطي لؤلؤية لم تنزل تروي المخار بلحنها المتعرج
- وصحا الروق مع برفاق ورددوا لنا تموج بالحنين المصنر^(٢)

فنشكل الاستعاري القائم على تبادل المدركات جاء هنا في: «بلحن الهول»

(١) يرجع هذه الصور في قصيدة «الشراع» للشاعر أحمد محمد الخليل: ديوان «بقايا العذراء»

(٢) محمد العار: التور من الدخ: ص ١١

(٣) أحمد محمد الخليل: بقايا العذراء: ص ٩١، ٩٢

تصاعدت «بلحن المتعرج» و«البحر المتعرج». واستعار الشاعر صفة تصاعد
البحر والتموج - وهي جمعًا من مدركات حاسة البصر - بلحن - وهو من
مدركات حاسة السمع - فقامت الاستعارة في هذه النماذج بإحداث علاقة
تدعى والاتحاد بين أطراف تتميز بالصفة الشديدة بين بعضها وهي الحواس.
النص الذي جعلها شعر على لسان سحره تصاعدت «بلحن» و«سبح» و«سبح»
صفة عامة هي: القوة والتعدي والاطلاق والحنين، وأغاني البحر كانت تقوم
بمثل هذه المشاعر لدى البحارة، فجاءت استعارة الشاعر هذه النصوص وإكسابها
لحانًا يجسده لتلك المشاعر التي انبثقت من حلالها

وتتبع وتبادل المدركات شكلًا أهم الوسائل التي اتخذتها الاستعارات في
قصائد الشعر العمودي، إلا أن التشخيص في صورتها: تشخيص مظاهر الطبيعة،
وتشخيص المدركات المعنوية جاء كبر وصوح وقدره على إبراز حواس الاستعارة
التي جعلها أحدث علاقة التفاعل والاتحاد بين أطرافها، لأن تبادل المدركات كانت
صاغة الاستعارة فيه قريبة من بعضها البعض - وهي الحواس الانسية - أما
لمستعار منه في وسيلة التشخيص - وهو الإنسان في أغلب الاستعارات فعيد بصورة
ما عن المستعار - وهو مظاهر الطبيعة أو المدركات المعنوية - هذا المعد أنرم وسيلة
التشخيص علاقي مدكة حسان لتدري بين طرف الاستعارة فيها، وبالتالي أحدث
التمسك نفسه الخاصة للاستعارة كوسيلة من أهم وسائل تشكيل الصورة العنية في العمل
الشعرية

من الصور المميزة في الاستعارات المستمدة من صورة البحر والتي شكلها الشاعر
من خلال قصة الغوص هذه الصورة التي تعلل جفاف الأرض في الخبيج.

شرف البحر رملها فهي ظمأى بنت ظمأ حصيد في رمال
عشق الشمس ليلها فهي لسولا دورة الأرض أشرقت في الليالي^(١)

الاستعارة في البيتين تمثلت في: « البحر يرف رمل الأرض » ، « الشمس تعشق ليل الأرض » ، وجاء غير هذه الاستعارات في العلاقة الخاصة التي أحدثها الشاعر بين بحر ورمل الأرض ، ثم بين الشمس وليل الأرض ، عن طريق تشبيه كل من البحر والشمس بالإنسان في رصف الماء ، والعشق ، وفي الأثر الذي تنعته تلك العلاقة لدى المتلقي . فالبحر الذي يحيط بسواحل الخليج يقوم بامتصاص أي قطرة من الماء يحتويها رمل الأرض ليحولها إلى مياهه ، وهذه علاقة خاصة أحدثها الشاعر بين البحر والأرض ، فالبحر بدلاً من أن يكون السحب التي تسقي عطش الأرض يقوم بإحداث عملية الجفاف لها

كذلك فإن الشمس أصبحت سمة من سمات أرض الخليج حتى أنها من شدة تصاققها بها عشقت بينها فكاد تشرق في اللبالي وهذه أيضاً صورة بديرة للشمس حين تعشق ليل الأرض . وهكذا فقد تعاون مظهران من مظاهر الطبيعة هما : البحر والشمس - بوسيلة استعارية - على تحسيد قسوة ظمأ الأرض ، وكأنها بصطران الإنسان إلى ركوب البحر بحثاً عن مورد رزق لم يجده على أرضه العطشى .

ومن الاستعارات المميزة أيضاً هذه الصورة في وصف ألفة البحار مع البحر :

سولا اخنين إلى اخمي ورماليه لبنت عليه حراشعاً أسفار^(١)

فلرحلات العوص الطويلة كون البحار الخليجي ألفة خاصة مع البحر ، ولولا حبه إلى أهله على الأرض لبنت عليه أسفاره حراشعاً كحراشف السمك وأصبح من أحياء البحر . والقيمة الفنية لهذه الاستعارة جاءت في تشخيصها الأسفار (وهي مدرك مادي ومعنوي معاً) في صورة ساء يقوم ساء حراشف على البحار ليحولها من حياء متنقلة بين البحر والأرض إلى استقرار دائم في البحر . وجاءت أيضاً في الإيحاءات التي تمدنا بها ، والتي تدور في جانبيين متناظرين - زوال رهبة البحار من البحر ، وإحاطت الآخر تلك القسوة التي توحى لنا بها ألفت معه

(١) محمد الصابر النور من الدخول ص ٩

وظيفة الاستعارة: يقول « دي لويس » : « إن الاستعارة هي الخاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ثم بين الأشياء والمشاعر ، تلك الخاجة هي التي تدفعه - أي الشاعر - للاستعارة (١) فإذا كانت هذه العلاقة كما رأينا في الاستعارات السابقة علاقة تفاعل وتوحد بين طرفي الاستعارة ، فإن وظيفة الاستعارات تأتي من مدى تحقق هذه التفاعل بين الطرفين ، لأنه من خلالها يحدث التأثير في المواقف والدوافع الذي أشير إليه « ريتشاردر » في معرض تعريفه للاستعارة (٢) .

من هذا المنطلق نتحدد أهم وظائف الاستعارة في النماذج السابقة في ما يلي

(١) الوظيفة الأساسية للاستعارة هي أنها تؤدي معنى جزئيات القصيدة بصورة حلة . أي الاستعارة تؤدي أمرين في وقت واحد هما : المعنى والصورة أو المعنى المصور ، وهذا هو ما يسميه النقاد بإيجاز المعنى وتكثيفه . وهذه الوظيفة يعدها عبدالقاهر الجرجاني عنوان مناقب الاستعارة لأنها « تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتحبي من العصم الواحد أنواعاً من الثمر » (٣) فحين يقول محمد القاهر مخاطباً أرض الخليج

إيه رمال الشمس أي عمامة قد فحرنه تحتك الأقدار
سال السامس راحتك وأسرقت هيك الرمال وأمطرت أحجاراً

فإن الاستعارة في : « سال السامس » ، « وأسرقت الرمال » ، « وأمطرت الأحجار » ، كتبت وأرحت صورة بمجر البترول من باطن الأرض ، وما تبعه من تغير وجه الحياة في المنطقة نحو الماء والاردهار . فإيحاءات هذه الاستعارات أوجزت لنا معاني تلك الصورة الواسعة ، وهي بذلك تؤدي أهم وظيفة من وظائف الأدب والشعر بوجه خاص

(١) دي لويس الصورة شعرية ص ٢٩

(٢) ريتشاردر هادي البعد لادبي ص ٣١٠

(٣) عبدالقاهر الجرجاني امير البلاغة ص ٣٣

١٢ وفي وصيفه أخرى الاستعارة تحسد أحقنق الشعيرة ودمهية اني يريد الشاعر أن يعبر عنها (١) وقد اتضحت هذه الوظيفة في وسيلة الاستعارة: التشخيص في صورة الفخر والألم، فحين يريد الشاعر تحسيد شعوره بالفخر والإعجاب بماضي المعوص يشخص مظاهر لطسعة ويجعلها تشاركه ذلك الشعور مثلما يجد في هذا البيت:

يا موطن أهولو الذي عنت له من أمر، أمس سواحل وبحار

فالاستعارة في «السواحل والبحار تغني لموطن أهولو» جسدت حقيقة شعورية يريد الشاعر التعبير عنها، وهي فخر الشاعر بماضي موطنه مع البحر. كذلك الاستعارة في البيت التالي جسدت حقيقة نفسية أخرى:

وعلى الصراف سفينة مهجورة يبكي على ألواحها مزار (٢)

فالاستعارة في «يبكي على ألواحها مزار» تحاول تجسيد ألم نفسي عميق بعته هجرة الإنسان الخليجي لبحر وحنونه إلى بر، وما تبعها من تعب معاش في داحل المجتمع أفقده قدرًا من الأصالة التي تمتع بها قديمًا. هذا التجسيد يكسب المعنى قوة وتأثيراً أكبر. وكان التفاعل بين دلالات هاتين الاستعارتين: الإنسان في صفة من صفاته وهي العبد ثم الكاء والسواحل والبحر ثم مزار السفينة محققاً لهذه الوصفة وهي تحسيد مشاعر الفخر وألم الفقد، مثلما حقق هذا التفاعل وظيفة الاستعارة سابقة

٣ إدراك صورة الشيء المراد التعبير عنه: «إن إدراك استنباه في التباين هو مع الاستعارات، وهذا التنباه المكتشف يشع الخيل الاساني إلى العظام والكهول، وهذا مصدر لدة كبرى تحقيقها الاستعارة» (٣). ومن خلال الوسيلة الأولى للاستعارة

(١) عني عثري به عن ساء بقصيدة امرئ لحدينة ص ٧٤

(٢) محمد الماير الور من الداحن ص ١٩

(٣) محمد حسن عبدالله الصورة والباء الشعر ص ١٥٦

ونظر أيضاً: دي بويس الصورة الشعرية ص ٤٠

وهي الشخص محد هذه الوصفة - وهي لإدراك - دور، فحين يقول الشاعر

يا مصه البحار في جولاته لما رمت إلى البحار قفـر

فإن الاستعارة في «القفار رمت بالبحار إلى البحر» لا تهدف فقط إلى وصف عملية ركوب البحر، وإنما إلى إدراك مدى قسوة الطبيعة على الأرض التي اضطرت الإنسان إلى ركوب البحر بحثاً عن الرزق، وكأنها ترميه إليه ليواجه طبيعة أقسى هناك تلك القسوة نستوحىها من خلال إدراكنا للتشابه في التباين في فعل «الرمي» الذي شكل هذه الاستعارة والصادر من القفار، وذلك لما توسي به القفار من وحشة وألم

٤ وتتبع وظيفة الإدراك السابقة وظيفة أخرى للاستعارة وهي إزالة الرتبة عن الأشياء، ماكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود «فأهمية المجاز في أنه هو الذي يريل الرتبة عن الأشياء، ويكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود، يقدم لنا عاتنا هذا القديم، ونفوسنا هذه التي تلابسنا بشكل جديد ومدهش، يحرك الفكر ويشير التأمل ويشط الشعور بالغضارة والكارة، ويعيد الكائن البشري إلى مكانه من العالم، وصلته العميقة بكل مظاهره وظواهره...» (١) وتتضح هذه الوظيفة بخاصة في الاستعارات المميرة التي سبق تحليلها، ومن أمثلتها قول الشاعر مصوراً

عاف أرض الخنـج

يسرف البحر رملها فنهى ظمأى بنت ظلام تحسدت في رمال
تعشق الشمس ليلها فنهى لسولا دورة الأرض أشرقست في أليسي

وكان الشاعر باستعارته في «الشمس تعشق ليل الأرض» قد كشف عن علاقة جديدة بين ليل الأرض والشمس، وأزال بذلك رتبة المعنى في العلاقة بين الشمس

(١) محمد حسن عبدالله المرجع السابق ص ١٢٢.

والنهار لسحوها إلى علاقة أخرى بين الشمس والليل. كذلك فإن الاستعارة في هذا الباب

لولا الخين إلى الحمى ورماله لبنت عليه حراشفها أمفارا

هذه الاستعارة ترصد علاقة جديدة وعميقة بين الإنسان وظواهر العالم من حوله في ساء لأسفار حراشف سمك على لبحار^(١) وما كانت هذه الصورة تحدث ذلك بولا تلك العلاقة لعميقة بين الإنسان وحسني في مرحلة لعوص والرحلات البحرية متصلة فكأن علاقة حقيقة والخمسة بين الإنسان والبحر قد خلقت هذه الصورة بنية لميرة لدى الشاعر، والتي أثرت بالنبي هذه الوظيفة للاستعارة لديه

هذه الوظائف المجتمعة للاستعارة وهي إيجاز المعنى وتكثيفه وتحميد الحقائق النفسية والشعورية لدى الشاعر، وإدراك صورة الشيء وإزالة التأتأة عن المعنى تهدف في مجملها إلى شرح وتوضيح مواقف شاعر من القضايا التي يطرحها - كما أدت ذلك وظائف التشبيه - ولشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع،^(٢) عمسه لإقناع التي شكنتها رغبة الشاعر في التأثير في مواقف ودوافع المتلقي نحو مشاركة لشاعر في مواقفه التي رسمها من خلال صورته، تلك المواقف والدوافع التي أشار إليها «ريشاردز» في معرض تعريفه للاستعارة، وهذا هدف كبير يسمى إليه الشعر عن طريق الصورة

الصُّورُ المَرْكَبَةُ

قد ينجأ الشاعر إلى تركيب صورة ممتدة إلى حد ما تتكون من تربط صور جزئية متنوعة من: التشبيه والاستعارة والكنائية والصور الحقيقية بحيث يصعب فصل أي صورة جزئية منها لدراساتها بعيدة عن الأخرى. ولذلك أثر، دراسة هذا النوع من

(١) أحمد جابر عصمور الصورة البنية ص ٤٠٤

تصوره في جزء خاص بالصورة المركبة ليرى مدى القيمة الحسية التي تصفها هذه الصورة في الشعر المعاصر. ويتضح هذا النوع من الصور في بعض من قصائد الشعر عندي والبحر موضع الدراسة. ومن هذه الصور المركبة في قصائد الشعر العمودي قول محمد السابير

ورحلت البحار لا هولا ولا شرعاً تُشدُّ حبالها وتُدارُ
وكأن الخداه خلف جباله تدعوه في قيعانها الآبار
لا تنتفض البحار وشرعها والريح «واليمال» والأوتار^(١)

من حيث مصادر الصور نجد أن هناك مصدراً آخر للصورة لم يرد في مصادر التشبيه والاستعارة السابقتين، وهو صورة «الخداه خلف جباله»، وقد قدم هذا المصدر بدور بارز في الربط بين أطراف الصورة المركبة في هذه الأبيات، فالصورة في البيت الأول: «وترجل البحار لا هولا ولا» كناية عن توقف مهبة لعوص وعودة سحر إلى الساحل^(٢) هذه الكناية ارتبطت بالتشبيه في قوله: «وكأنه الخداه خلف جباله» وبلاستعارة في قوله: «تدعوه في قيعانها الآبار» و«تنتفض البحار وشرعها» ونجد أنه من خلال الكناية في البيت الأول تولدت بقية الصور، فجملة «ورجل البحار» يريد بها الشاعر إثبات معنى آخر غير بزول البحار من مسيسته - مع حور، رادة هذا المعنى - وهو الإشارة إلى انتهاء عهد العوص في الخليج وعودة البحار إلى الاستقرار على الأرض، ولذلك جاءت الصورة في البيت الثاني مرتبطة

(١) محمد الطاهر الور من الدحل ص ١٥

(٢) يعرف عندنا بحر حركتي الكناية بقوله «لريد شكله سات معنى من شعبي فلا تذكره بدمع» موصوع له في اللغة، ولكن بجيء من معنى هو أنه ورد في الوجود فيومئذ به وبجمعه دسلا عنه - دلائل الأعرار ص ٦٦

الكتابة في تعريف آخر، يعطى له لار معناه مع حور، رده معناه حسنة

- عبدالمعطي الصعدي. فيه الايصاح لتلخيص المنافع للسكاكي ط. المطبعة النعودجية، القاهرة،

الطبعة (د ب) ح ٣ ص ١٧٣

من انتباه علاقة الاسان بالبحر من خلال الشراع والريح والأغاني.

من هنا فإن هذه الصور جميعاً قد ترابطت جزئياتها لتمنحنا صورة واحدة مدمجة هذا التام في الصورة كلها معاً يختلف عن نظير هذه الصور ذاتي الشعير، أحمد شوقي، في قصيدته: «كبار الحوادث في وادي النيل» حيث يقول:

وسلبي طوراً تلوح وحيّاً يتوَلَّى أشباههُنَّ الخفاء،
سازلات في سيرها صاعدمات كالحوادي يزهـنُ احدىاً^(١)

فالشاعر هنا يشبه حركة سفن بين الأمواج في سحر تنهادي الضع في بصحره
حين يحدوه بعد ، وهذا التشبيه يرتبط بالاسعارة في (يتولى أشدحيه اخفاء) لا
أن صورتين تم اتصالاً إلى درجة لاتحاد فيما سها ، بل هي علاقة مقارنة بين السفن
والضعف تم تتعدده في رسم مدبول حاص راده شاعر من وراء الصورة . كي اتصح
في نيت محمد بغير ، فالبحر هو اخفاء أو الدوي . ولصورة مرصد موقعا حاصا
للاسن لمعاصر في مطلقة خلخ

(١) أحمد شوقي الشرفيت ط المكتبة المحمدية، القاهرة ١٩٦١ ج ١ ص ٦٧

سكّر واشتقّ لتجاوز الصفاة، وسُمّ وعاف لباسم الشواطئ . نصاً قد
لاستعارات المركبة قد ولدت التشبهات من خلالها في . السراب صياد تخفى
وبرى، وفي تآثر الاحلام من اجفاف السراب، فالاحلام وسط الخلق جواهر
هذا الارتباط وسمو لصور الاستعارة والتشبيه ساعد بدوره على الاستفادة من
خصائص كل شكل منها متداخلاً مع خصائص الشكل الآخر، فالتشخيص في
الاستعارات ادى إلى يقع الائتلاف بين المدركات المعنوية والمادية في طري التشبه
ومن مدح لصور مركبة أيضاً ما قد وجد حليته مصوراً ، لتقلد ، وهو عبدة
السفن من رحلة العوص في البحر واستقبالها على الشاطئ :

إذا (القفال) آن هفت قلوباً يحركها الخنين إلى الديار
ومدت أشرع بيض لطاف تسير على جناح الأذكار
تلف حباتها أبدي رجال لم صيت يتبعه مع الفخار
وعى كل (تهمام) عريق (بحال) يذوب مع النهر
وتزدن البهوت ويردها أهزيج الصغار مع الكبار
وتهرع سوة للسيف تنغي مشاهدة القلوع من الصواري
وتختل الشواطئ بالصبايا كما تختال بالمطر البراري^(١)

ويجد أن مصدر الصورة المركبة في هذا النص هو لوحة « القفال » وجزئيات هذه
اللوحة في سمة لعوص وعلى الشاطئ، ولذلك فالصور الأولى تنبع حركة الحارة
على السفية واستعدادهم للعودة وقد شكلت أطرافها الاستعارة والتعبير احتيمي
« فالقفال عاد » ، و « القلوب تهمو » ، و « الحسى يحرك القلوب الى الديار » ، ثم إن
الصورة الحقيقية في . مدت أشرع بيض لطاف قد نمت من خلالها الاستعارة المركبة :
« لأشعة سير على جناح الذاكرة » ، ثم الاستعارة أيضاً في : « الصيت يتبعه مع
المحار » وسعها صورة حليته بمروحة الاستعارة في « وعى كل بهام يحول مدوب

(١) أحمد الخليفة نقابا المدران ص ١١٨ - ١١٩ .

مع سبها ، سغن شعر مشكل بصير هذه مروحة على شاطئ . ويحد كدث
المرح بين شكك صورة شعرة فاني لاسعة في بردن سوت . « الأهراس
بردهيب . ثم سعب خسيقي لموحى بهمة لأهل في « وهرع سوة لسيف » يسعه
الشبه السببي في شككه لاستعارة في حثان الشواطئ بالصبايا كحس
البراري بالمطر . ومع أن الصور جميعاً ترسم لوحة واحدة إلا أنها جاءت في معظمها
مبسطة بسخط مشاهد مفرقة لحركة العودة فوق السفينة وعلى الساحل، ولذلك لم
صل إلى درجة النامي مع بعضها البعض بل أدى كل شكل منها وظيفته في المعنى
خاص الذي يحتويه، غير ما يجده من الامتزاج في الاستعارة التي شكلت طرقي تشبه
النمطي في ، إختيال الشواطئ بالصبايا كإختيال البراري بالمطر . ومع هذا فإن
تنابع الصور الشعرية قد أسهم في رسم لوحة لاستقبال الحارة بجزئياتها المتعددة
وإيجاءاتها الخاصة

كذلك فإن قصائد الشعر الحر قد اتصحت فيها مماذح للصور المركبة التي
تجمع بين أشكال عدة للصورة الشعرية، من هذه نماذج قول علي عبدالله حليفة في
قصيدته « صدى الأشواق » على لسان روجة الغواص :

« زغردي يا خالتي . يا (أم جاسم)

زغردي قد عاد طراق المواسم

جهري الحناة ، هاتي الباسمين

هاك ماء الورد والعود الثمين

عطري البشت وأعطي الخوام

ضفت الشرى بأهل الحي قومي

وانركي عث تلبات الموم

قد سمعت الكل في الأسياف يحكي

عن شراع في المدى اجتار أحباراب محث

لا يبالي الموح أو لعخ السموم .

ساعدي ، جي عن مساند
و نري تشبه و لا شوقي في كل حب
« صبحي سمع (نمير) »

عني شعاع عائد
شبه عوص كطفت قدس
في حساب عمر قرب وهو عائد

وفي هذا نص نكس مشاعر سبعة ونفوح الصادرة من لروحة المصدر بدي
شكل من الشاعر هذه الصورة مستدة . والتي تميز بكناء بصور الخريفية في دحينا
عن التعبير الحقيقي ، فيها نجد تعبيراً حقيقياً يتند من بداية نص إلى أن يشمل معظم
أجزاءه ، والذي كانت له قوة لا يحد في لصور المحارية وهذا التعبير يعتمد على
تنابع لأفعال بني رصدت دفعة لروحة في استقبال روحها العائد من روحه العوص
وقد ساعدت لصور المحارية المشككة من تشبيه والاستعارة والكتابة على مسح لصور
الحقيقية إيحاءً واسع ودلالة أعمق فاص بدأ بالصورة الحقيقية وهي « رعددي يا
حاشي (يا أم حاسم) » تنظهر من خلالها الاستعارة في « طواق الموم » ثم نلها
أصور حنيفة مرة أخرى في « جهري لحاء » « هاتي الياسمين » « هات ماء
بوردي » « عطري ششت » « وأعطي خوتم » ثم تأتي الاستعارة ممرحة بالصور
الحقيقة وكنائها نجد من سرعة تنابع الأفعال في قوله « طافت الشرى » و « قومي »
و « ركي عنك نعلات هموم » و « شرع احذر احتضرات المحك » و « الشرع لا
سالي لموح أو يفع السموم » ثم تسعيد لصور حقيقية مرة أخرى في « ساعدي »
« رتي عني مساند » و « نري لمسيوم » مع الاستعارة في « و نري الأشواق في كل
حب » ثم نكده مرتبطة بالصورة الحقيقية في « وأصبحي لسمع لسموع » عني
شعاع عائد « وهي كدبه عن عودة سمن عوص » والاستعارة المرتبطة بالنسبة في
قوله « شهر عوص تمص قدس في حساب عمر قرب وهو عائد »

و تشكك في سحر مساند : مع مح في شد نص : نبي تشكك نص حقيقته
« بحارة ساعدي » تشكك في سحر : في « رجم » سحر : روحها ، وم نقل
« بحارة ساعدي » تشكك في سحر : لأمير مساند : نبي صدرت عن روحه رعددي .
« حوري » . « هات » . « عطري » . « عصى » كل هذه الصور حقيقية م نقل يحد بها
عن صور الاستعارة ونسبة الكتابة في « صده » صصر : مشاعر سبعة والفرح .
وفي « سحر » من حركت ب « صده » العدة حتى حلفت ذلك اندعي في لصور الخريفية
للمقطع لشعري من « هات » وحده لاحتلاف في بناء الصورة مركبة بين هذا النص
ونص السابق : في « سحر » مشهد عودة عوصين لأحمد حقيقته ، و لصور الشعرية في
النص العدي : ساق حات متفرقة وغير مساندة لأنها رصدت مشاهد شخصية بصور
العودة إليها النص في نص « عني عدي به حيلة » حققت حاصيه بتوهم والسمي لأنها
انطلعت من رواية وحدة وهي موقف مرأة ، وعلى ذلك نجد أن الصورة في شعر
حر كحل إلى نكتيف راوية من روي الموقف وتفتت جزئياتها سرور رؤية شامة
ودقة هذه براوية

ومن « عوص » التي تعتمد في تشكيكها على الصور المركبة في قصائد شعر الخمر
أبداً هذا المقطع في بداية قصيدة « من أول لسط أحكي » « لعي عدي به حيلة »
حيث نقول على لسان عوص

بعد سالي من هات الفقر والخصي طوبى
عشاً طوي حالي
مسعداً لمرحس
بعد (فقال) حرم
و « هدي » حارقات نبي في صدري تنقش
بعد حرم حش في جزء حص
حاف من نصير
داخل الحسم حرم
بسمامة

رفرفت في القلب حينا كاهديلا
ثم حطت حلف (ميدان) (*) حمامة
عاري الرأس بوجه
لوحة الشمس في شط قريب
فاعترت وجه لطفولة
قسوة العيش وآثار الظلام
فمن جفن يسار
أثر باقي الجرح لا يطيب
وعلى الصدر تدت في انكار
حررت وتماثم
لأنه العبي دوما لسانه (١)

سوء أشكال الصور شعرية في هذا المقطع بين الاستعارة والتشبيه إلى صور
حقيقية، لأنها انطقت من رؤية واحدة هي شعور بالحر والظم لدفع لول
جربيت الصور، ومزج بينها حتى خرجت في لوحة واحدة مركبة. ونجد تفاعل
جربيت بصورة الحقيقة والاستعارة منذ بداية المقطع في جملة « بعد لبس من لثا
الفقر وحمى طويل » والاستعارة في « ذات المقر والحمى » توسط بصورة
حقيقية « بعد لبس... طويل »، ليتبعها بعد ذلك تفصيل في صورتين حقيقيتين أيضاً
وهي « عشة أصوي حياي »، « مسعداً لرحيل »، وكى الاستعارة في « بعد قعال
حرين »، و « أهدي طارقات لهم في صدري الثقيل » تأتي ليعرض سمرار صور
حقيقية وتؤكد إيقاع أطراف المشهد الحزين الذي يبدأ بداية بقطع ثم يبدأ معاً
تمزج الصور الحقيقية والمجازية في رسم ملامح طفل الفواص، فالصور الحقيقية في

فرد بعد حرم الخش في جوء صغير «، وجاءني أبي الصغير » و « وأحل الحسم
حر »، وهذا تظهر الصور المجازية مسجعة مع الصور السابقة في « الابتسامة...
رفرفت في القلب حيا كاهديلا » ثم حطت حلف (ميدان) حمامة ». ويتضح
التركيب في هذه الصور المجازية الجريئة. « التشبيه والاستعارة »، « الابتسامة الطفل
كاهديلا (تشبه) والابتسامة رفرفت في القلب »، ثم حطت حلف ميدان حمامة
(استعارة). ثم يصي التآرج مرة أخرى بين الصور الحقيقية والمجازية في باقي المقطع
مصور « ملامح طفل نعوس » ولا شك أن هذه الجربيات مجيبة قد
عكست قدرة فنية لدى الشاعر المصور.

ومن جانب آخر فإن التحسس بين أذاع هذه الصور شعرية قد ساعد على
شكيلها في صورة واحدة مركبة - كم وحدنا في النص السابق لشاعر على عتبة
خلية - وقد جاء التحسس بين أشكال الصور عن طريق التوالد وتندعي. برسم
إيماءات عنفوية، مثلاً نجد هذا في الجزء الأخير من المقطع « إيماءات الأم في الصورة
الحقيقية » فعلى الجفن اليسار، أثر باقي الجرح لا يطيب » يتفق مع إيماءة الرأس
والانكار الذي جسده الصورة المجازية في: « وعلى الصدر تدت في انكار
حررات وتماثم ».

وقد أبرز مشهد الحزن والأسى في هذا النص اختيار الشاعر لجربيات صورته
الضعيفة والمجازية فهناك: الفقر والحمى، والليل الطويل، وحرن وأهم، والثقل،
وغزال، والابتسامة المترددة، والقسوة، وجرح لا يطيب، والخزات والتماثم
« الكمر »، ومن هذه الجربيات يشكل الشاعر صورة واحدة مركبة من عدة أنواع
من الصور إلا أنها في النهاية تجتمع لتوحي معاناة الرأس والشقة لدى الطفل ولأب
معاً. وجه التركيب والتماثم في هذه الصور بمثابة تأكيد من الشاعر لتلك المعاناة

ومن هنا نعتبر طسعة الصور المركبة في بعض من قصائد الشعرين العمودي
في حرم. ونسب إلى حب الصور المجازية صوراً حقيقية لا نعوم على أي شيء
لجدي، لكنها ضمت الكثير من الطاقات الإيحائية التي جعلتها في مرحلة الصور

(١) عبي عبدالله خبيرة أبي الصواري ص ٨٠ - ٨٢
(*) ميدان. صدوق حشبي بسط. يهذه لاهدي صبح فيه الحمام عته

محصلة، وقد يحقق نجاحها فيما بينها حتى يستدعي شكل صورة واحدة من هذه
من عدة صور حركية ومن هذا سر أهمية لصور مركبة في تأكيد رؤية المعنى،
الرؤية التي يريد الشاعر بتكثيف صور حركية ملاحظة داخل صورة شاملة لتجسد هذا
المعنى طياتها الإيحائية أوسع وأشمل " عناصر المقاس عام للصورة تتلخص في
التكامل والروية والأيحاء، فالتكامل هو القدرة على رسم بكل حركياتها بصيرة حي
لا تتمتع بها لأسباب لغوية، وهي تفتقر بصر بصر وحدة دلالاتها الخاصة.
بحيث لا تفتقد منه نسبة من تلك السمات التي تكون لها قيمة في عميق مقصود
من الرؤية فهي مسافة وموضع يدي يحددهما الشاعر يستمر إلى صورته " الأيحاء،
فهو تمثله بكل معنى مصور، والصورة لا بد أن تكون لها إيحاءها وإلا فقدت قوتها
بأنها، والمصور عن طريق نص يربط بعبارات بوجه الاسم أو التأثير أو الخريف و
المعكر، وشاعر عن طريق لمساته بوجهه يربط كل هذه سميات، وهذه
عناصر من كتب يصح في تصور حركية التي ترد مفردة عن غيرها من الصور،
لا أنها أكثر وضوحاً في تصور مركبة ذلك أن وحدة مصدر تصور، وحيار
رؤية محددة تنبع الصور حركية من خلالها في الصور المركبة بعد عن تحقيق
عناصر من عناصر مقاس عدم للصورة وهي التكامل والروية، ليسعها بالنسبة
لنحصر الثالث وهو الإيحاء

القصة القصيرة الصورة

تقوم بعض القصائد على صورة واحدة تمتد في القصيدة كلها، وهذه الصورة
شكلها تنبع مطرد لصور حركية تكشف بدورها عن حواشي معنى الصورة العامة في
القصيدة من خلال بناء درامي يمتد كل جزء فيه بمساعدة الأجزاء الأخرى، فليس
وكانت هذه صورة واحدة في القصيدة هي التي تستلهم جزءاً بجزءاً الشعرية وبسبب
إيحاءاتها مستمدة من خلالها. بحيث يمكن أن ينطبق على قصائد التي تمثل ذلك

(١) دهر حسن، المذهب القديم ط دار قطري بن الصغاه، الدوحة، ١٩٨٣ ص ١٤٦ - ١٤٧

مقصيدة الصورة، وهي بهذا تختلف عن الصور المركبة، لأن القصيدة في هذه
النوع تشكل كلها من خلال صورة واحدة ممتدة، أما في النوع سابق فكون نمو
صور في مقطع أو بعض مقاطع من القصيدة

ويوضح هذا النوع من بصر في قصائد شعر حر. وذلك لأن شعر،
للعناصر من خلالها من خلال شكل جديد يكون وحدة مساهمة بضم أجزاء
القصيدة. وهذا بعد عن أهم ما يميز الشكل جديد بمقصيدة المعاصرة، " الصورة من
حالاتها صحت بسحب موحدا بعد أن كتب أشبه بحيط موزونة، وتنوع هذه
الحدة حيث يؤلف الشاعر المعاصر بين أبعاد كثيرة خيرة وحدة، وهكذا كان أهم ما
يردده المعاصرون قدره شاعر عن الحس، ويرد بفتات بصدق لمكان
الذي عمد فشم قصيدة كئي

ومن القصائد التي تترك هذا نوع من الصور الكمية في قصائد المحدثات بدراسة
في هذا تفصل قصائد لها " المذكرة حادية عشرة " من مذكرة بحار شاعر
محمد لدير، " وقصيدة " أربع لصور خارجة " لشاعر " عبيد حفيظ "

في القصيدة الأولى وهي بعنوان " اللؤلؤة " (٢) يجد أن مصدر تصور فيها هو مشهد
الغدير على اللؤلؤة على ظهر سفينة العوص، وتأني الصور الحركية لترصد زوايا هذا
المنظر وإيحاءاته لدى كل من عوص وروحته وسحابة ورب السفيه وظوش
وقد قام الشاعر ببناء الصورة في هذه القصيدة على خاصيتين بلفظ في لأعمال
تقصصه هي السرد القصصى، والارتداد (Flash Back) وهي بناء نص يدي
بكتبة جوهر القصيدة المعاصرة بسوق الشاعر حركيات كثيرة لتفصّل حركي على
حركي. وتمتد القصة بقصيرة إلى ما وراء حدث معين، وتختلط بحركة قصيدة
بصورت واقعها فويده لا يصح أن تحققة، تعتمد في قوتها على شيء من لا يهتم

(١) مصطفى مصطفى الصورة الأدبية ط دار لاتندلس، بيروت، الثانية ١٩٨١ ص ١٠٩

(٢) تراجع القصيدة كاملة في ديوان محمد الفاي، النور من الدخ، ص ١٩٥ - ٢٠٠.

في شاعره بطور مبالغى
سند مقطع لاول من هذه القصيدة بقدر حصة عذ
عن ص على التوبة وهي

« وصرحت عدي وبعصت وشرحت كل العدي

كشموع قلبه المساحم . كما خرج ندميات

فمر صعب

في عشه القصي مسكه وصرح في تصحاب

طوباك ، وبعص الرئيس كمن يحذر أن تدوب

من نار عيني به يوم حين

قل الرئيس . ورج يشع بظريه .

يرسها قد مشوب . ما به قصيدة المؤونة وسط محارة فمر صعب في عشه
القصي وهي ص صيرة حديد

هذا في حين بق التصور في مفاصل لأخرى من القصيدة بعص في مساب
تجسد الملامح بين مشاعر المرحه والملاح بسوء لدى سحارة على سفسه لعوض
ويتع الترد بعصتي في حرة سابق شكل حر سرفه شاعر في القصيدة وهو
الاريداد^(١) لتجسد من خلال تصور في د حده يجهت حرمان في رسالت
ياجاءت المرحه والتي صدرت جميعها في نفس خطه العثور على المؤونة، حين يقول
الشاعر مبدعاً حدث على لسان العوض

وخرجت أسألني حدي يا فلان

ششع فيه فلادة حدي عدا في السحار^(٢)

ودكرت . ليلي ، عندما استقصت صوغتي كاحيانه في الصباخ

حتى كذا سم رائحة القصير والوشاح

ورطوبة الشر ممر حين ينفي دلوها عند المساء

طال الخيال

تصوغتي لتهاى وفد مي مرفحها خذل

وكأن سر في الحجار

ما . لب أحبه ويفهمه نقر صة نكر

المساحم عن المحار

وعن لاني وخذ ه المساء لاجرات^(٣)

فملاحظة المرحه بالعثور على المؤونة هي المثير الذي شكلت به الصور في هذا
لمقطع ويبدء تصور يتضح في كل حله فيه . سوء شكها السعير الخفتي أم
المخري ويوظف شاعر بسرد القصصى يبدو في تدبج لأفعال بقدر يوحى بأبعاد
تلك المرحه لدى العواض ووضوحه ورباب سفسه حين يقول « وصرحت عدي
وبعصت وشرحت كل العيوس وصرح في التصحاب طوباك وبعص الرئيس
كمن يحذر أن تدوب من نار عيني به يوم حين . قال الرئيس . ورج يشع بظريه
فهذه ضمن سفسه التي يغيرها تتابعها لتبريع جسدت حركه المفاجئة على سفسه
العوض . لا أن لاسعاده وششيه في قلبه وشرحت كل العيوس . كشموع قلبه
مساحم . كما خرج الندميات « حدثت لتجسد ملامح مؤس والشقاء على وجود
سحارة ، وكما يعرض تلك المرحه المفاجئة « وأهم ما بلغت لظرف هو إبداع
شاعر في تصوير فقد مبدع صورتين لأولى صورة عيون المحارة التي حدها برقع
المؤونة . فاستت وشرحت هي لأخرى وكما برقع شاحب ، دل عليه ششيه العثور
مجهده سفسه مساحم وشرقيها بقصه ششوع في بند الألفه . والقصيدة حديد

(١) ماهر حسن فهمي صدر شعر العرب مصنفه جميع ص ١٩٩
(٢) الأندلسي ص ١٠٠ هو قطع نسيل الترمي لاجرات . والعودة من اللحظة حاضرة و بعض

الاجات أي ولعب في عاصي وقد يتم هذا لا بد على لسان الروي ، ومن خلال وعي أحد
الانتماء لأعراس فيه معصوده كقصيدة اللحظة حاضرة التي يتم فيها لا بد وداشيه ددا
على عثري . بد عن ساء القصيدة العرسه حديثه ص ٢٢١

فهي ترتد ما لصور إلى الوراء حين يذكر العواص روحه التي من سال شئ من هذه الذنوب، وكأن هذا الارتداد كان ضرورياً لاضاءة لحظة العثور على اللؤلؤ وأثرها الخاصة لدى العواص. والصور في معظمها شكلها التعبير الحقيقي، سوى ما نجد من التشبيه والاستعارة في «أي جبد ستشيع فيه قلادة حملت عذائي في البحار» وأسفست صلوحي كالحمامة في الصباح» و«طار الخيال» و«بصلوحي العطاي» أيضا الكناية في «وأقلامي تقرصها الجبال». إلا أن الصور الحقيقية والمجازية تتأرجح جميعها لتحسد الشعور بالخرمان لدى العواص، وفي هذا الارتداد يتبع الشاعر الطريقة السانسة في سرد قصصه في الاعتماد على تناسل لأفعال «ورحت أسأل. وذكرت. عندما انتفست، طار الخيال»، وهذا ما يميز بناء الصورة في القصيدة المعاصرة، «فالشاعر المعاصر أشد اتكاء على الإدراك المردي، وأكثر جنوحاً إلى التعبير لقصصي وبساطة البنية، ومحاولة الساذ من الحاضر إلى العام فضلاً عن التوسع في الصورة والاعتماد على غير المجاز والاستعارة في تكوينها من مثل الفعل المادي وإيثاره ليووب عما وراءه^١. وفي الجزء التالي من القصيدة يعود الشاعر ليمرج بين طريقة السرد القصصي في تناسل الأفعال وطريقة الارتداد لبناء صور جريئة أخرى تشكلت أيضاً من التعبير الحقيقي والمجري، وذلك لرسم مشهد قدوم الطواش لشراء اللؤلؤ فيقول الشاعر:

«وككف عمريت تمك من العذاب
أبصرت صارية تكاد تطير، وابتسم الصحاب
عاد العراب
وصحكت من غبن وعنى بعضنا. ليت النساء
اللباسات لائق البحار قد دقن العذاب
ومرارة الدنيا كروحته الحزينة
في بيتها الطنبي حاملة وحيدة»

(١) مصطفى ناصف الصورة الادبية ص ١٩٨

سعود ماله بلؤلؤة فريدة

يا جارقى سعود بحاري المعاصر

سعود من دنيا المخاطر

ولسوف يفرقي هداياه الكثيرة

العطر والأحجار، والماء المعطر، والبحور

ولقاؤه لما يعود كأنه مدر الدور

وشعرت بالحقق اللذيذ على الحياة، على الجميع، وعلى اديبه»

فالصور الثلاث الأولى في «الصارية ككف عمريت تمك من العذاب» والصارية تكاد تطير»، والكناية عن الشؤم في: «عاد العراب» هذه الصور تشكلت عناصرها من موقف البحار ليجسد الشاعر من خلالها مشاعر احرمان التي يعاينها العواص بعد الجهد الذي يبذره في السعي لذلك حاء عناصر الصور مترابطة مع بعضها فصارية سسة الطواش ككف عمريت تكاد تصير لأنها ستخطف حصيلة الجهد والعناء والكسرة في «عاد العراب» تابعة لها، فالشؤم يصاحب ظهور تلك الصارية. ثم تأتي الصور الحقيقية التي شكلتها لحظة الارتداد مرة أخرى عن طريق أسلوب التمني (ليت) لتوازن بين مشاعر المرارة والعذاب لدى زوجة العواص، وتمني الاحساس بها من قبل النساء اللباسات لائق البحار، وعن طريق أسلوب التمني أيضاً تنبعت الصور الخيمنية «المجارية» التي يرسمها شاعر حول حم روحه العواص، وما تنتطره من روحها العائد. والأفعال المستخدمة في هذه الصور تستقيها بعض الأدوات الدالة على المستقبل وهي «السر وسوف» لتأكيد ملامح الحلم «سعود ثانية بلؤلؤة فريدة» و«يا حارسى سعود بحاري المعاصر» و«سعود من دنيا المخاطر» و«لسوف تمرقي هداياه الكثيرة والعطر والأحجار والماء المعطر والبحور»، ولقاؤه لما يعود كأنه مدر الدور» والصورة الاستعارية في قوله: «وشعرت بالحقق اللذيذ على الحياة، على الجميع، على المدينة» تنتم لحظة الارتداد في الصور السابقة، وتنتم بقارئ إلى أن ملامح الحلم قد انتهت، لنبدأ بعد ذلك صور الواقع في الجزء اللاحق من القصيدة زعمده الصورة المجازية قامت بمهمة الوصل بين ملامح الحلم وألم الواقع لدى العواص.

ولاسي عن فـس العواص في سـت حصـه وأنـي بصـور الأخرى في قصيدة تـه واحـه حـمة لمواقـف التي رصـدتـها الصـور الجـريئة المـتعددة في القصيدة كلها، وذلك باحـتيار عـناصر أخرى من الطـبيعة بـشارك الشـاعر (العواص) مـشاعر الجـون والأـسـى فـسـية الغـوص بـألـفـها التي سـيـلـكـها الآخـرون غـيـمة سـوداء تـجـلـ بالمـطر عـلى الجـرار «وكـمـيـة سـوداء تـلـعـها الجـرار، شـقت سـفـيـنـتـنا العـباب...» والأرض نـشم لأنـها وـحـدت في السـحر وـحـدها أحر عـنـاء حـرمـان لـاسـس عـلى طـهر «والأرض نـشم عـلى عـيد يا بـحـار ما رـدت مـثـلي تـرـجـحـين كـل عـبء»، أما السـماء فـتـشـارك تـلك العـنـاصـر بـث الأـم احرمان بـصـنـتـها، المـطـق «وسـم، حـرسـاء صـامـتـه نـظـل عـلى الجـمـع بلا حـاء». وهـكـذا استـصـاعت الصـور الجـريئة في هـذه القـصـيدة أن تـشـكـل صـورة وـاحـدة امتـدت من مـشـهد العـثـور عـلى الذـلـوة إـلى أن اسـتـقرت في يـد الطـواش، وقـد تـمـيـزت هـذه بـصورة المـتـأـمـية في القـصـيدة بـعدة خـصـائـص مـنـها:

(١) اسـتـحـدـم سـهـج السـائـي في تـكـويـه، وهـو «المنـهج المـمـر لـلـصـورة في اشـعر لـحـر سـي يسـتـحـدـم لـصـورة بـطـرـيـقة سـائـية عـصـوية تـدرج أصـلاً في صـمـيم العـمـل الـقي». وفي هـذا لا سـراـح تـحـمل لـصـورة الفـكرة أو التـجـرـة أو الرؤـية كـل تعقـيـداتـها المـوـحـدة وتـي سـوـجـد^١ و رؤـية المـوـحـدة هـا تـحـمل مـعـاي الجـرمـان لـلـعواص. والـتي سـوـجـد هـي مـحـولة السـحـث عـن بـهـيـص للأـمل ووسط الجـرمـان والشـقاء وللمـحـافـصـة عـلى سـاء الصـورة حـاءت القـصـيدة في مـقـطـع و حـد رـبط بـين أحرارـه اسـتـحـدـم أداة العـظـف لـواو

(٢) المـرح بـين الصـور اـحـقـيـقية والمـجـازية عـن طـريق تـلاـحـق الصـور وتـتـابـعها، والـتي كـانت مـمـثـاة عـدسات تـعـكـس المـوقـف من زوايا المـتـعـددة في لـحـظة العـثـور عـلى الذـلـوة كـبـيرة وـجـاء تـتـابـع الصـور في جـل فـعـلية واسـمـية مـعا سـاـعـدت بـدورـها عـلى وـحـده الصـور العـامة وتـلاـحـقها واطـرـيـقة التي اتـبعها الشـاعر في مـزج الصـور جـيـعاً بـأشـكـالها

بـحـفـة واطـرـيـقة أنـكـسب مـوقـف بـعد مـجـسـد بـكـوة بـرويا صـمـمـه حـسـب شـعـري مـجـ

(٣) وقـد اسـتـعان الشـاعر بـعـص جـاـليـات الـاسـلوب القـصـصـي في: السـرد القـصـصـي وحصـه الـارـتـداد في بـنـاء الصـورة العـامة لـلـقـصـيدة مـما سـاـعـد عـلى إـشـاعـة الحـركة بـين حـركـات المـشـاهد التي تـرـصـدها: الحـركة الخـارجية في شـكـل السـرد القـصـصـي، وصرخت، وانـتـعـصت، وأبرقت كـل العـيـون... وكـكـف عـقـريت قـد من العـباب، نصرت سـارية تـكـاد تـطـير... وابتـسم الصـحـاب... عاد الغـراب... «والحـركة الدـاخـلية لأعـماق العواص التي يرصدها الشـكل التـعـبـيري في لـحـظة الـارـتـداد «ورحـت أسـأل أي حـد يا فـلان سـتـشـيع فيـه قـلـادة... وذكـرت لـيلى... طار الخـيـال بـصـلوـعي الطـمـاى وأفـدـمي تـعـرجـه خـيال...» والصـور اـحـركـية تـقـوم بـدور كـبـير في تـحـسـيد اـحـقـاق شعـورية التي تـرـصـدها القـصـيدة. وتـمـتد إـشـعـاعاتها في زوايا بـعيدة مـمـيزة

والسـودح الثـاني لـلـقـصـيدة الصـورة في هـذا الجـزء هـي قـصـيدة: «زـعـب الطـيـور الجـارحة» لشـاعر عـلى عـبدالله حـيـمة^١ ولاحظـت بـداية أن المنـهج السـائـي لـلـصـورة في هـذه القـصـيدة يـخـلـف في حـرء مـع عـن المنـهج السـائـي لـلـصـورة في قـصـيدة سـائـقة فـيـها عـتـمـد سـاء الصـورة في قـصـيدة (الذـلـوة) عـلى السـرد القـصـصـي ولـحـظة الـارـتـداد بـراه عـتـمـد في هـذه القـصـيدة عـلى تـولـيد الصـورة وتـنـمـيـتها من خـلال زوايا وـاحـدة في القـصـيدة. فالـصـورة هـنا دـاخـلية خـاصـة تـنبـثق من زوايا وـاحـدة لـلـمـشـهد، ولسـ من رءيا مـجـلـعه و مـتـنـاعـة كـما في السـرد القـصـصـي في القـصـيدة السـائـقة، وهـي في هـذا المنـهج قـرـبة من الشـكل التـعـبـيري لـلـصـورة في «لـحـظة الـارـتـداد» إلا أنـها تـخـتـلـف عـنها في أن الصـور الجـريئة في «لـحـظة الـارـتـداد» تـتـصـل اتـصـالاً تاماً بالصـور الجـريئة في باقى القـصـيدة ولا سـمـصـل عـنها، وهـي بـدورـها تـشـكـل جـريئة مـفـصـلة وـخـاصـة في القـصـيدة، سـيـما الصـور في هـذه القـصـيدة سـائـية مـركـبة في شـكـل وـاحـد مـتـصـل يـشـمـل القـصـيدة كـلـها.

(١) تراجم القـصـيدة كامـله في ديوان عـلى عـبدالله حـيـمة أنـس الصـوارى ص ٥٩ - ٦٨

نعم حسن الباقى الصورة العامة في الشعر العربي الحديث في مصر رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٧ ص ٤٧٨

ويقوم بناء الصور الخثرية في القصيدة على تساؤل ملح من الأب نحو طفلة صغير
حول سب حربه وبكائه وهذه التساؤلات تستمر في القصيدة كلها، ونصه لخطاب
ابنة لى العواص وانعكساتها لدى الانسان المعاصر، وبدأ صور القصيدة بقول
الشاعر

ما اندي يكبك يا طفلي الحبيب؟
ما لك عباك والحر المريب
وانكفاء القلق المهم في يوم عصيب،
وهموم الشمس في يوم شتائي كئيب؟
ما لها عيبك يا طفلي الحبيب
تذرفان الدمع في صمت غريب
مثل صمت الخائين الخاسرين
مثل صمت في صلاة للسهيل؟
ما لعينيك، وما هذا النداء
واعش البرة معوم الرجاء؟
يا ملاكي،
كن ما فيك أراه..
تمتات جمدت فوق الشفاء
ما الذي تبعه؟
قل لي ما تريد،

فالشاعر هنا قد شكل صوراً حقيقية وبخارية باستخدام أسلوب انشائي
(لاستفهام)، وهذا الأسلوب ساعد الشاعر على خلق الامتداد في الصورة لأن
السؤال يفتح في كل مرادف حدة، وبالتالي يسمو بمحاولة بحث عنها، نلاحظ
انكفاء الصور الخثرية على مدرجات معوية في أعلاها فهناك: «الحزن المريب، وانكفاء
القلق، وهموم الشمس في يوم شتائي كئيب» بالإضافة الى إحداث شيء من

الاستفهام، وكسر حدة سماع التساؤلات لجمع بين صمت وسد، في صورتين
تتبع

« ما لها عيبك يا طفلي الحبيب
تذرفان الدمع في صمت غريب »
« ما لعينيك وما هذا النداء
واعش البرة معوم الرجاء ؟ »

وكان صمت عرس في انكفاء الدمع صورة من صور النداء، فجاء الطاق
بين الصمت والنداء في هاتين الصورتين مؤكداً لمشاعر اخرن في تصور السابقة.
ويسمى المقطع الأول في القصيدة بصورة متصنة تحاول من خلال التعبير الحقيقي
وبخاري فيها إيجاد تخفيف لذلك الحزن المريب في عيون لطفل وهذه الصورة
شكبت عصير حديدية برز ملامع النجاة من صور الحزن والألم، هذه العناصر هي:
« سادات ترسا، وشاء باحياة، وابتهاالات صلاة »، حيث يقول الشاعر:

سد أن حث وحفي، عصا
يرتجي منك سمات ترصد
وانتشاء بالحياة
وانتهاالات صلاة
لعذوق اليسر.. للأرض..
وللبحر العتيق

« سماع الصورة في مقطع ثاني عن طريق أسلوب الاستفهام في السؤال والاحياء،
« حيث المحافظة على اتصال الصورة العامة في القصيدة إلا أن استمرار التساؤلات
في هذا المقطع يطول حتى يتعذر معه تحديد رواية رؤية معينة يسعى الشاعر لوصول
« السد » فجاء مع هذه التساؤلات مرقعاً للصورة، وهي من جانب آخر تعكس حدة
شق لدى الشاعر. ويقوم التعبير الحقيقي والمجازي في أسلوب الاستفهام المنتدع

مدور إيجائي بارز في التمازج بين خصائص كل منها مع الآخر . من التساؤلات التي وردت في هذا المقطع

« مدي يكيك يا طمعي حبيب ؟
عصر ناب الجوع أمعاء طرية ؟
وتسملت الثدي لكن
معد فيه بقية ؟ »

« أم أعاصيت أعالي الزرية »

ودعائي واستهلي ؟

هل أساءت الخشايا ساليات ؟
هل نقت اليوم في مهد رهيد
من حاس وجريد
ونفاي من هموم ؟

هل ترى بابت لعينك الخطب
في الليالي الماصيات
وأحافك اندوب
في جسوم الصيد أجدادك أباء الخليج ؟

وقد جاء دور الصورة في هذه التساؤلات في تحديد أسباب المعاناة وانعكاسها لدى الصغرى ، وهي معاناة ممتدة بصحت ملامحها في (الحرمان والمقر والشقاء) فهي صورة « هل ترى بابت لعينك الخطوب ، في اللبالي الماصيات... » نجد أن المجاز في « بابت لعينك الخطوب » قد جسّد معاناة الماصي واعتداده حتى الحاصر في بكاء طفل .

وقد حاولت بعض الصور المركبة في هذا المقطع الحد من تتابع التساؤلات في راحته كما نجد في الصورة المركبة بعد الاستمهام في « عص ناب الجوع أمعاء طرية » أم أعاصيت أعالي الزرية... ؟ » فيها تظهر صورة متصلة في قول الشاعر

« لا .. وحق الحر والأفق الرحيب
في انفعالات الرجال
وابطلاقات شراع مستحب
لبدائع حليجي عميق
كل أضاء الحلب
في صدور الأمهات
لك تدحل الجديد
وأعني انفعالات الحين
واشتياقات السنين
ودعاء عفو في الطريق
للعبد المشهود آت من بعيد » .

فهذه الصورة المركبة تحاول تخفيف مشاعر الحزن والألم التي أثارها الجمل الاستمهامية في المقطع وذلك من خلال مسبات الألم نفسها « فالأعالي الزرية » - التي كانت من مسبات الألم - تتحول في هذه الصورة إلى « انفعالات الحين ، واشتياقات السنين ، ودعاء عفو في الطريق للعبد المشهود آت من بعيد » وكلها صور توحى بحرب الخلاص من المعاناة والوصول إلى مشارف النجاة من هنا فقد ساعدت الصورة الفسحة على المزج بين معطيات الألم ومحاولة تخفيفها في موقف واحد لشاعر ، من خلال التفاعل بين جرثبات الصورة ، وذلك للعلاقات المحورية التي تتميز بها الصورة الشعرية وتعاونها مع الصور الحقيقية الموحية . وقد ساعد هذا بدوره على إبراز رؤية موحدة للشاعر ترى النجاة من خلال الألم

وفي المقطع الثالث والأخير من القصيدة يستهي أسلوب الاستمهام ، ويتحول مسار

تعلیم و تربیت

[illegible]

در کمال علم و بی

بسم الله الرحمن الرحيم

بے رحمی سے ہتھیار اٹھائے۔

پا مہی عمری رٹ

في عهد أبي ركن

محتوی عبارت به بار خلاصی

وَرُبُّ عَمْرِي لَمْ يَكُنْ

أجل أن تبقى الضفاف

حق پادشاه فی

۱۰۹

يسكب الثور، ويسخو بالعطاء.

١١١) مرفوع - جمعي - قد - مع - الذي - جديده - غنقه - جديده - ٢٣

يمكن تصافرت الصور الخزنية في هذه القصيدة بشكل صورة شعرية واحدة. فحدثت الصور الخزنية إلى أسلوب توليد الحدث بالانكفاء على زاوية واحدة، وإضاءة زوايا من خلالها، فالحدث هو بكاء الطفل، والزاوية التي نحت عليها الصور هي أسباب ذلك البكاء والحزن، وبقايا الزوايا التي انصحت هي محاولة المزج بين معناه الإنسان المعاصر ومعاناة الآباء في زمن العوص حتى يمكن الوصول إلى الأمن في الخلاص. وقد ساعد على وحدة الصورة في هذه القصيدة استعمال صميم المحاط وبوجه الحديث من الأب إلى الطفل في جميع المقاطع. أيضاً كان اللجوء إلى الأساليب الدلالية (ومنها الاستعهام والأمر والنداء) مع المزج بين أشكال الصورة خزنية حقيقية كانت أم مجازية أسلوب منح الصورة الفنية طقوت وسعة ودلالات أكثر شمولاً. وفتراكب الصور يكون ميزة إذا أحسن الشاعر استخدامها فأقام توازن في القصيدة بينها وبين الأساليب الأخرى كالأساليب الانشائية على سبيل المثال. فكاننا نضع مررين متباينين لحصل على صور لا نهائية (١).

ومن هنا فقد اتخذت القصيدة الصورة، مناهج مختلفة في بنائها منها طريقة
سرد قصصي ولحظة الارتداد - وهما طريقتان اتخذتهما القصيدة لأولى مهجتها -
وطريقة بوجد الصورة وتنميتها من زاوية واحدة للموقف - وهي السيل الذي سلكته
الصورة في قصيدة ساسة - انتهى في النهاية قدره شعاع على إيجاد علاقة خاصة بين
الصورة حركتها في قصيدته بحيث يكون صوره وحده عما كسبه لا يستطيع فصل في
جزء عما على الآخر - كان مسموح لندي تمده في سبل بحث العبد وشهد ..

أغلب قصائد الشعر العمودي في صورة فخرو إعجاب، وفي قصائد الشعر الجبر في شكل رصد للمعاناة. ومن هنا فقد تحققت فكرة « أن الصورة هي وليدة العاطفة، وأن عاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة ليؤدي بنا هذا المرح بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور وأن يحقق بينها الانسجام والوحدة »^(١)

ويمكن أن ندين مدى تحقق هذه الوظيفة للخيال الشعري وهي : لعمل على التوازن بين العاطفة والصورة، من منطلق رؤية خاصة للشاعر في مصادر الصور وطبيعتها ووظائفها في القصائد. ففي مصادر الصور كان دور الخيال في انتقاء حريثات وعناصر خاصة من الطسعة ومن مواقع المادي والتاريخ كي تسهل مهمة الصورة بعد ذلك في تشكيل علاقة الغيبة التي تريد أما في طبيعة الصور الشعرية فقد كان دور الخيال واضحاً في التذيق بين عناصر الصورة في شكل تشبيه أو استعارة أو كناية و صورة حلقية موحية، وفي شكل صور مركبة تجمع بين عدة أشكال للصورة الشعرية، ثم في الصورة الممتدة في كل أجزاء القصيدة وقامت خصائص كل من الأشكال السابقة بأحداث الامرح الخاص بين عناصر الصورة والذي يميز كل شكل منها عن الآخر، هذا الامترح أبرز بالتالي دور الخيال. فبين طري التشبيه كانت علاقة المقارنة والاتحاد والمباشرة الحسية وإيقاع الائتلاف بين المحتفلات، وبين طري الاستعارة كان التفاعل الذي جاء في صورتي التشخيص وتبادل المدركات الحسية، وفي صور المركبة تصح دور الخيال في جمع بين أشكال مختلفة للصورة الشعرية من أجل رسم صورة واحدة مركبة في مقطع من مقاطع القصيدة مع الاستعانة من تمازج خصائص اشكال الصور الجزئية مع بعضها البعض. أما في القصيدة الصورة فقد قام الخيال بتتبع مسار الصور الجزئية وجمع شتاتها لنحرو ح بصورة شعرية واحدة تمتد في القصيدة كلها

يكشف عن حال خصص خلاق يدع من العكرة والصورة تجربة مكمله، لذلك فإن افكار الشاعر وصوره الجزئية يجب أن تتصافر وأن تتلاحم لتخلق الصورة العامة للقصيدة في تمامها وكمالها^(٢). من هنا تبدو أهمية الصورة في هذا النوع من القصائد في شكلها الذي يسمح اتصال الصورة في داخلها، وجمعها شتات الزمان أو موقف الذي ترصده حتى تستطيع بالتالي إحداث لأثر الذي يشده لدى القارئ المتلقى بصورة أكثر عمقاً ودلالة

الخيال والصورة الشعرية

كبت تلك أنحر لأشكال التي تحدتها الصور الشعرية في القصيدة المسندة من صورة نحر من جانب خاص هو ماضي الغوص في مطلقه الخليل. وهي أيضاً أهم أشكال الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة. إلا أن الجانب الذي يجب الإشارة إليه في نهاية الفصل هو دور الخيال في انتقاء مصادر بعينها وإيجاد علاقة خاصة بين حريثات هذه المصادر، تلك العلاقة التي جاءت في أشكال الصور الغيبة المختلفة وحدث ب « الحصر يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة شعرية وصياغتها. فهو الذي ينفذ عاصرها من الواقع مادي حسي، وهو الذي يعيد التذيق بين هذه العناصر ومكونات تصح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية وفكرية »^(٣).

والخيال في القصائد السابقة كان له أكبر الأثر في تشكيل صورها الشعرية، لأن هناك رؤية خاصة وجهت الشاعر نحو انتقاء مصادر الصورة وإعادة صياغتها وفقاً لتلك الرؤية، وهي رؤية شكلتها عاطفة الحب في كلا النوعين من القصائد، جاءت في

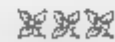
(١) طه وادي جهانات قصيدة المعاصرة ص ١٩

(٢) عبي شعري رايد هي بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٧٨

(٣) محمد ركي المشاوي. قصايا النقد الأدبي ص ٧٢

ويحد أن خاصية الاتحاد بين أطراف الصورة هي الخاصة العالية التي ميزت علاقات الخيال داخل أشكال الصور الشعرية من تشبيه وسعارة وكناية وصور حفيضة حرئية كانت أم مركبة. « فالخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة، بأن يقوم بمعمية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هزاً^(١). والعطفة التي شكل منها الخيال صورته الشعرية جاءت فحراً واعجاباً في قصائد الشعر العمودي، ورصداً للمعاناة في قصائد شعر الحر من ما يكون الارسط لوتيق بين خيول والعطفة لإبرار إخاءات الصورة الشعرية داخل لقصدية وهكذا يصح دور الخيول في وصيه لصور شعرية في لعمل على تأكيد الاتحاد بين عاطفه الشاعر ومظاهر الحياة من حوله، رأيناه في التشبيه في إبراز جمال جزئيات المعنى، وتقريبه من المعنى إلى استثنى وقصدته، وتأكيدته ونقوته، وإبرار عنصر المفارقة في رسم جسي صورة وفي الاستعارة كان يحار لمعنى وتكثيفه، وإدراكه، وإزالة الراسه عنه. أما في الصور المركبة والقصيدة الصورة فقد كانت الوظيفة في تقصي حريات الموقف وتفقيتها لا كسابها إيماءاتها الخاصة

وفي النهاية فإن دور الخيال كان في عمله على تنظيم التحررة الاسابية الشامله يكشف عن المعنى الأعمق للحياة الوجود، ذلك الدور الذي أكسب الصورة الشعرية قيمته الكبرى^(٢) وكانت التحررة الاسابية التي ألحت عليها الصور في القصائد هي علاقة لاسد الخبيحي بالسحر في مرحلة العوص، وانعكاسات تلك العلاقة على لاسد المعاصر في العحر والاعجب وتحسين المعادة، من أجل الوصول إلى صفة أفضل للحياة في المعاصر والمستقبل.



الفصل الثالث

اللغة والموسيقى

(١) محمد ركي العشوي قصايا البقد لأدبي ص ٧٢

(٢) عبدالقادر الرباعي الصورة المبه في شعر أبي تمام. ط. إرب، لاردن، ١٩٨٠ ص ١٤

أولاً: لغة الشعر

خصوصية اللغة الشعرية

اللغة أداة الشعر وكل فنون الأدب. وحين تود هذه المقالة تجرّ عدة قصايا تتطلب بحث والتحليل، فمن طريق اللغة نتبين الموقف الذي تطرحه القصيدة. وأصوات ذلك الموقف ودلالاته^(١)، ونستبين كذلك الجوانب التي سعت من خلالها لخصبة إشكاليات منها من الصادر والأسلوب، وما سمي. ووسائل إشكاليات من هذه الوسائل المختلفة من محاور جارية تتطلب بدورها مباحث خاصة في الدراسة بعناية.

وننتيجة لأن موقف الأدبي والصورة الشعرية قد تناولها البحث في فصول سابقة، فإنه يبقى في هذا الفصل دراسة بعض خواص أخرى خاصة باللغة وهي لأسباب وللموسيقى. ذلك أن اللغة هي مادة الأديب ويمكن القول أن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة، تماماً كما أن النحات المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شحنت بعض جرسها^(٢). وعلى هذا تأتي أهمية اللغة في الأشكال الأدبية من أنها عملية تتقاء لألفاظ معينة، ثم صياغة هذه الألفاظ في سياق خاص، يوضح بدوره كافة الجوانب الأخرى التي تحويها التجربة الأدبية. لذلك فإن أي تحليل لجانب من هذه الجوانب سواء أكان موقف أم لصورة أم الأسلوب أم الموسيقى فإن اللغة تكون

(١) من بعض عن موقف و صفة الشعر.

له وادي: شعر داجي، موقف والأداء ص ٨١

(٢) أوستن ويرين، ريسه وديك - نظرية الأديب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حاتم لطف

ع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢ ص ٢٢٢

هي طريق الموصل إلى استكناه سمات كل مجال من هذه المجالات، ويكون عملية لا حياء داخل هذا الجانب أو ذاك بمثابة القصة الموصلة إلى إدراك الأهمية الأخرى لغة. حين نحن نأخذ من حيث مكانة تناوينا على أكثر من مستوى، لأن عملية استكناه لغة لا تدرك من المستوى التقريري المباشر إلى المستوى الرمزي غير مباشر الذي يتيح للمتلقي تناول العمل الأدبي في مستوياته اسبغة، لبيان مدى ثراء لغة الأدبية داخل النص وقدرتها على إثارة كافة القصايا المتعلقة بالعمل الأدبي

وهنا يبرز أيضاً جانب آخر لأهمية اللغة الشعرية في تحديد الفرق بينها وبين لغة سر - غير الأدبي - حين يكون هذا الفرق قائماً على خروج لغة الشعر إلى مستوى - مري - لا يحصى فاندرك سبب أن لغة شعر لغة عاصفة، ولغة سر لغة سلسة. ذلك أن غاية السر نقل أفكار المتكلم والكاتب. فعبارة يحب أن تشف لي سر من سر، والجمل فيه تقريره، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها. أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله بحيث يتجاوب هو معه فيدفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور - والكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعض صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة. (١)

ومن هنا نشي أن هناك سمات خاصة تميز لغة الشعر، منها أنها لغة رمزية موحية مكثفة. وتجمع سمات الإيجاز هذه الصفات كلها فالرمز لا بد أن يحمل في دلالاته عبر مباشرة لا يجاز، كذلك فإن البحث في سمي التكثيف والإيجاز - خاصة في التراكيب المجازية داخل النص - وشرح جزئياتها وتحليلها يؤدي إلى الكشف عن مدى تحقيق الجانب الإيحائي من خلالها. فاللغة رموز تثير الصورة في الدهن. والصورة يطلقها الإنسان من الخارج أو يكونها من الجمع بين أشات من عناصر خارجية تانف من حلال الكلمات في مركبة جمالية ذات طاقة انفعالية، وبذلك

(١) محمد عسي هلال النقد الأدبي الحديث ط. دار العودة، بيروت ١٩٧٣ ص ٣٧٧.

نكون اللغة في الشعر وسيلة للإيجاء وليست أداة لنقل معاني محددة^(١) لذلك فإن أسلوب سبعة في هذا الفصل سيكون من رؤية القيمة الإيجائية للألفاظ، ذلك الخاس الذي يتناول لغة النص الأدبي باعتبارها انتقاء لألفاظ معينة توضح في سياق خاص خروجاً بها عن النمط العادي للغة « فلفة الأدب تكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة العادية، والتي لا تظهر إلا باستخدام الفرد لها استخداماً متميزاً، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه الكوامن التعبيرية من دراسته للغة أديب معين^(٢) ».

وهناك تعريف آخر للأسلوب هو « أنه مجموعة صفات أو خصائص، تتكرر كلها معاً، في أعمال الأديب المحتلة أو في أدب مكان ما أو فترة زمنية معينة. إن عبارة تتكرر معاً توحي بالدمج التاريخي الجرامر والبيئة المحيطة^(٣)، والأسلوبية في اسقد مذهب يعني بتحليل اللغة نحواً وصرفاً ونسقاً وبلاغة وصوتاً وجرساً... يرى أصحاب هذه المدرسة أنها أولى مكونات الأسلوب لدى الشاعر أو الكاتب بوجه عام^(٤) ».

هذه بعض تعريفات الأسلوب في النقد الأدبي، وهي تعنى بتحليل لغة الأدب في جوانبها التركيبية بنحوية والصرفية والصوتية والبلاغية إلا أننا نسعى في دراسة الأسلوب في هذا الجزء من الفصل بأهم الصفات والخصائص اللغوية التي تتكرر في شعر، والتي أشار إليها تعريف « موررو »، والقيمة الإيجائية لهذه الخصائص التي تميز هذا الشعر دون سواه سواء أكانت في اللفظة المعردة أو في الجملة المركبة، فمهما

(١) عبدالله محمد المدامي كيف تتدوق قصيدة حديثة مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٤ ص ٩٧.

(٢) عبده الراجحي علم اللغة والنقد الأدبي « علم الأسلوب » مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١ ص ١١٧.

(٣) التعريف « موررو » ورد في مقال: رولف ساندل مفهوم الأسلوب، ترجمة لقاء عبد الحميد الحادي مجله الثقافية الاحسة، العدد الاول، السنة الثانية، ربيع ١٩٨٢ ص ٧٧.

(٤) هاري بورف اللغة والشاعر، ترجمة عبدالواحد لؤي، مجلة الثقافة الاحسية، العدد الاول، السنة الثانية، ربيع ١٩٨٢ ص ٩٨.

بعددت مناهج البحث الاسلوبي « فإن ثمة مفهوماً أساسياً مشتركاً للأسلوب بمعناه العلمي يمكننا أن نجمله في « الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي »، مع ملاحظة مهمة وهي أن هذا التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معاني، أو عواطف، أو أحيلة، أو بمعنى آخر الرؤية أو الموقف^(١) ».

وحيث نأتي إلى تحليل القصائد - موضوع دراستنا - فإننا نلاحظ أن أهم ملامح الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي في القصائد هي « شيوع الألفاظ والتعبيرات المستمدة من صورة البحر »، لذلك فإن المنهج الذي تتبعه لدراسة لغة هذه النصوص من خلال هذا الملمح يأتي في: دراسة دلالة الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر، وبيان الدور الترابطي السيوي لهذه الألفاظ والتعبيرات.

وفي جانب آخر لدراسة اللغة في هذا الفصل نتناول ظاهرة تكرار بعض الجمل المسمدة من صورة البحر أو من عناصر أخرى، ومحاولة تتبع دلالة هذا التكرار في انقصيدة والدور الإيجائي الذي يقوم به.

وعلى هذا فإن منهج الدراسة في هذا الفصل يتناول تحليل ظاهرتين أسلوبيتين هي:

(١) شيوع الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر:

أ - دلالاتها.

ب - دورها الترابطي السيوي.

(٢) ظاهرة التكرار.



(١) شكري عماد مر « أسلوبه لشعر حادقظ

مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣ ص ١٣ - ١٤.

ألفاظ البحر والبر يمتحن دلالته أخرى غير الدلالة الحقيقية في اجتماعها كمظهر طبيعي على ساحل الخليج، وهي أن حياة الإنسان الخليجي مرصطة بالجنانين: البر والبحر معاً، فاعمل في البحر وعلى البر، الشخصية الحرة والبدوية معاً.

ومن الصورة الوصفية للفظ الشاطئ شاع استعمال آخر لهذه اللفظة أبرزه موقف الشاعر الروماني من الطبيعة، وهذا الاستعمال سيم ساقران ألفاظ الضعفة بالرؤى والأحلام والرحلة الخيالية والشكوى والمأجاة وبعث الذكريات، ولفظة الشاطئ - كغيرها من عناصر الطبيعة - جاءت في هذه الدلالة عصباً مشاركاً في الرحلة أو الترهة، أو مبحثاً للشكوى ولعودة إلى الماضي فمن الصور التي ظهرت فيها لدلالة الرومسية لفظه لشاطئ في بحال الرحلة أو الترهة قول الشاعر أحد الخليفة:

«ها هنا الضفة والبحر الجميل
واسفوح الخصر والظل القليل
طابت الخلوة فيها والمقيل
حوها طيفاً طويلاً يا دليل
ونمهل لا تنادي بالرحيل»^(١)

وفي هذا النص أيضاً لعازي القصبي ترد نفس الصورة للشاطئ:

تميت لـو نحن سرنـا على
ندل أقدمنا بـاليـاه
وتفتلين بـليـل بـلاـدي
وسحر في المجر - حين تمود
الخليج إذا ما استدار القمر
ونصني إلى ذكريات الحر
بـليـل القـواي... بـليـل الصـور
الزوارق - تحت شراع الخذر^(٢)

وهذه نصوص أخرى جعب من هذه السبغة محدث شكوى، مثل قول عدنان حسن:

يا شاطئ الأحلام طال لي المرى
وتنـاءت الأسمـالُ فهي أماني
هذا حصادُ العمر أصحى يابساً
واسود بعد الاختصار زماني^(٣)

وكذلك قول مبارك بن سيف

«يا ضفاف الشط
هل أشكو لما لي من حنين
أم أداري ما بقلبي من جوى
ودموع هنن لحفرها ألا تين»^(٤)

ونخالة بعث الذكريات أيضاً بحال دلالي انتضع في شعر البحر من خلال لفظ الشاطئ أو الساحل، فيقول أحد الخليفة مخاطباً الشاطئ:

«أيها الشاطئ يا مهبط أحلام العداري
يا رؤى الانتقام يا مهد المناءات السكاري
جدد الآن لنا عهداً من الماضي توارى
وابعث الفرحة في ليل المحبين الخياري»^(٥)

وهناك أيضاً أبيات لعبدالله ستان من قصيدته «نفحات الخليج»^(٦) حيث تحيي لفظة الشاطئ لتدل على الماضي الذي يتمنى الشاعر عودته. وهذا المعنى يرد كذلك

(١) عدنان حسن، رفيع الدوران حول العدد ص ٢٨

(٢) مبارك بن سيف القليل والصفاء ص ٢٧

(٣) أحمد خليفة، عادي الحرب ص ٥١

(٤) عبدالله ستان، نفحات الخليج ص ٨٢

(١) أحمد الخسنة، من أعالي البحرين ص ٩١، ٩٢

(٢) عازي القصبي، معركة نلارية ص ٤٩

لدى الشاعر الروماني علي محمود طه الذي يقول في قصيدته «الأمسية الحرة»:

يا للبحيرة من يرتسأد شاطئها ومن يسرُّ إلى الوادي مناجاتي
ومن يعد لنا أطياف ليلتها وما غنمنا عليها من أويقات
يصمما يأسق في الشط متفرّد ضمّ الشيتين في علباء جنات
وللملوب أحاديث يجاوبها تنأوح الطير في ظلّ الخميلات (١)

ومن سمات شعير الشاعر لفظة الشاطئ في هذه الأشعار الرومانسية اقتراها
بألغاط الرؤى والاحلام والمنايات السكارى والأطياف والأريقات.. وعده
الألغاط تعكس دلالاتي أخريين هما أن هذه الموقف في أعسها موقف حيالة وهي
من جانب آخر تؤكد روعة الماضي الذي يتوق إليه الشاعر

وفي استعمال البحري آخر لفظة الشاطئ، بعدها جاءت للدلالة على لفظة الشاعر
للعودة إلى وطنه بعد عرته بعيداً عنه. وجاءت هنا مصافة إلى الأمس (شاطئ
الأمس)، وهو هنا رمز لوطن الشاعر..

يا شاطئ الأمس إني عدت من ظلم أكاذ أشرب صخرأ فيك منتصأ
حدّني إلى رمسك انصبي ياشمعة تمهو لدي ولي قد كان محتجأ
فلأني لم أزل من عصية كبدا حرّى وقلبا بنار الوجد ملتهأ (٢)

الموج:

هذه الصفه ترتبط - كصورة طبيعية - بمعاني الصوت والحركة، والشاعر يحول
هذه الصفات باستعماله الدعوي الخاص إلى دلالات بخارية تؤكد موقف الشاعر ورؤسه
بشواطئها عبرها من عناصر الدعوية، لذلك فهي ترد مرادة لألغاط أخرى مثل
النور والهدير فالشاعر عبدالله العتبي يقول:

(١) علي محمود طه، لمجموعة الكاملة ص ٧٧

(٢) حليلة الوقار - البحرون مع الرياح ص ٢٤

.. من شاطئ غلي في سائكم عشتي ارهيه نور فاكسري (١)

ومن المصوص التي وردت فيها لفظة الموج مرتبطة بالهدير قول الشاعر فاضل
حلف في الفجر بقوة رجال القوص:

فهدير الموج عدو عصاً لرجال جهوا معي الخوع (٢)

.. من البحر في صخر حاء عرساً بذكرت الماضي، يقول عيسى نشمي
- بحري المعبأ وهذر موج أحائي وقد صغبت الماء
.. من حافسي شوق وحسب إلى الماضي وقد صبح سدا (٣)

أما المصوص التي وردت فيها لفظة الموج مرتبطة بالحركة فمها قول أحمد
حدا:

كأما الموج من نجوى خواطرننا له على صمته روح ووجدان
سراه يرتقص أي مار رورقنا فتشرّيب له في البوح آذان (٤)

فالشاعر هنا انقى صفة الحركة التي يتميز بها الموج، ولكنها حركة ذات ارتفاع
موسمى مناسب ليصوغ الشاعر من خلالها باقي تعبيراته اللغوية التي تصور حالته
الحدية

وفي نص آخر نجد الشاعر قد انتقى صفة الحركة في الموج، ولكنها حركة تتميز
باللابة ولذلك فهي في تغير مستمر، هذا التغير لا بد أن يحمل معه في يوم ما
الشارد بالقدر المشرق، يقول قاسم حداد:

(١) عبد الله العتيبي، قصيدة «برأ الأخير» البيان، العدد السادس والتسعون، مارس ١٩٧٤ ص ٩

(٢) فصل حلف علي صناد بحردة ص ١٣٩

(٣) عيسى نشمي، قصيدة «بحار وشرار» البيان، العدد السادس والأربعون، يناير ١٩٧٠ ص ٣٩

(٤) أحمد حداد، حصة حجر وسراب ص ٤٨

الزورق:

يرتد مدون احقني هذه نسخة منى و حلال صدى و سرهات البحر
لا ن شعر معصر حد من هذه المدونات و غيرها مدونات اخرى ارتطت في
أعلىها روحلات خيالية مدت في صيف من هذه الكلمة كنهت اخرى مثل
الوهم و الاحلام و الاخر في صور و الشعر عاري قصبي برد لديه كنه
(زورق) كنه لاما محنة هذه في عدة نصوص منها قوله في قصيدة يعين
الحلم

نعالي دقائقي نهرب فيها على زورق مبحر في صور
وحيدى في رحلة لا تعب الدموع ولا تتشي بالكدر (١)

ولي قصيدة اخرى يقول:

كم ذا تحسن الى اللقاء وتشي
بي وسلك رحمة لا سبي
بحر من الصلوات يفصل بينا
بحر من الدمى وطرف بدمع
عمر حاد وهوة لا تطفئ
خار من الزورق المظلم (٢)

وترد هذه المدونات المجازية لكلمة الزورق، أيضا في نصوص لشعراء آخرين

(١) قسم صدر الشاعر ٢٦

(٢) عاري القصبي قطرت من ظأ ص ٧٤

(٣) عاري القصبي المصدر السابق ص ١٣٧ - ١٣٨

وتراجع كذلك قصيدة مصاحك الحيد لعاري القصبي ص ١٩ - ٢٠

ورمي زورقنا الشاطئ مطوي الشراع

ذلك الزورق كم طوف في

عبر آفاق الرؤى.. طوف في

بحر صبح م كمن سح فحرة

بحر د س م فحرة حد ر حرة

رحل

من بعد من لا سحر بذكرات

كل شيء كان حلم كان أحلام سيات

في

وتس هذه الدلالة أيضا بكلمة زورق وردت لدى لشاعر دباب العامري في
قوله

من بعد

لشعر في زورق

من الزعم

حتى حدود الحال

الى عام شاعري عرب

كذنب الخيال (١)

ولدى شاعرنا عسمة رند حرس في قصيدة «شعرى لارقي» حتى يقول

(١) محمد حسن عدالله - ديوان الشعر الكويتي ص ٢٥٧ - ٢٥٨

(٢) دباب العامري قصائد من الزمن بعيد ص ١٤٢

لَا يَا زُورِقِي الْأَحْلَامَ، مَرَّ الشَّاطِئُ الْأَرْقَ
فَارَ مَدَّ هَجْرَاهُ عَرَفَا الشُّوقَ يَا أَرْقَ
نَمَسَ بِهِ أَمْسَ تَكَادَ بِشَكِّ بَحَقِّ
وَقَدْ جِئْنَا سَحَدَتَهَا فَمَا قَسَّ أَنْ تَغْرُقَ (١)

هذا لامتناد لواسع للرحلة الخيلية المرتبطة بكلمة الزورق فجدها مارزة كذلك
بدي شاعر عي محمود طه، وفي قصيدته «الامسية لخرية» يقول

بَسِيَّةٌ قَدْ ذَهَلْنَا عَنْ كَوْكِبِهَا فِي زُورُقِي بَيْنَ ضَمَامٍ وَجَنَاتِ
بَسْرِي بِمَوْهَبٍ وَبَرِيحٍ بَدَفَعَهُ كَالْحِمِّ يَسْجُ فِي عَلَوِيَّ هِمَالَاتِ
وَفِي الشَّوْاطِئِ لِمَحْدُوفِ أَعْيَةٍ يَصْنُفُ الْمَوْحُ فِي سَحَرِيَّ مَوْحَاتِ
مَا كَرَّ هَامُ دَسَا، وَأَهْلَانِ فِي لَيْبِهَا نَصَحُوا، وَفِي فَرَحِهَا الشَّقِي
مَرَّتْ خَالَاتُ مَصْصِهَا وَمَا تَرَكْتُ سِوَى وَجُومٍ لِبَالِيهَا الْخَرِيبَاتِ (٢)

وبالإضافة إلى مدح الرحلة الخيلية بكلمة الزورق هناك مدلول بخاري آخر
تجده شعر من حلال هذه الكلمة، وهو التعبير عن مشاعر الرثابة والضياغ، كما
يجد في هذا النص بشاعر عي السبتي:

مَرَّ بِمِ الْأَسَامِ صَحَا وَمَغْرَبَا تَكَرَّرِي فِيهَا وَلَا أَثَرَ مَرَّ
كَأَنِّي بِقَايَا زُورُقِي ضَاغٌ أَهْلُهُ فَلَمْ يَنْقُ لَا بَرًّا يَقِيهِ وَلَا بَجْرًا (٣)

الشراع:

شراع هو حره لدرز في الزورق أو المركب، لذلك فإن الدلالة التي انتصبت

- (١) سبلى محمد صانع أدب برائة في الكويت ص ٢٨٦
- (٢) عبي محمود طه مجموعة الكملة ص
- (٣) عبي السبي «شعر» في مرق، القصص ص ٦٣

في شعر ترمط بالشراع حين يكون منشوراً، ودارت هذه الدلالة حول عدة مجالات
مما كون الشراع رمزاً للحبيج، لا بد من لوثيق بين أهل منطقة البحر، وفي هذا
المعنى يقول أحمد الخليفة مخاطباً وطنه:

لِلدِّ الشَّرَاعِ عَلَى الْخَلِيجِ الْأَخْصَرِ لَكَ فِي الْمَعَالِي ذِمَّةٌ لَمْ تُخْفَرِ (١)

والمحال بدلا في لآخر لكلمة شراع أب شاعر جعل منها رمزاً لشعر عاصي
العصر في الحبيج فيقول أحمد الخليفة

شَرَاعٌ سَاهَ فِي عَرَصِ الْحَارِ كَمَا طَيَّفَ بِيَهْمٍ بِسَلَا قَرَارِ
يَسْرُ عَلَى أَعْمَابٍ وَلَا سَدَلِ مَا يَلْقَاهُ مِنْ هَوْلِ الْبَحَارِ (٢)

ويقول عبدالرحمن رفيع

مِنْهَا أَقْنَعَ الشَّرَاعَ فَرَقْتُ فِي أَعَالِي السَّحَارِ بِيَهْ السُّودِ (٣)

ومن إيماءات القوة التي يحملها الشراع المنشور أخذت دلالة مجازية أخرى وهي
أن الشراع رمز للانتصار وتحقيق الأمل بالنسبة للعواص. يقول الشاعر عن لسر
العواص

«وَمَتَّى أَرْفَعُ رَأْسِي لِلصُّوَارِي
شَاعاً مِثْلَ شُرَاعِي فِي فِضَا كُلِّ مَحَارٍ» (٤)

- (١) أحمد الخليفة بقايا الجنون ص ٩٠.
- (٢) أحمد الخليفة المصدر السابق ص ١٦٥.
- (٣) عبدالرحمن رفيع أعالي البحار لارعة ص ٤٨
- (٤) وحول هذه الدلالة أيضاً يرجع علي عبدالله خليفة أمين الصوري ص ٤٨
- (٥) علي عبدالله خليفة المصدر السابق ص ٥٤

وفي محال آخر اتحد الشاعر كلمة الشراع للدلالة على معاناة رجال الغوص
ومشاركة الشراع لهم في هذه المعاناة حيث يقول علي عبد الله حديفة على لسان
العواص:

« عتلي شم صواريتنا شراع
يا شراعاً من حيوط مصر
في صدري العليل » (١)

ووصف محمد الفايز اشراع طرف في صورة شعرية ليصور من خلاله أم العراق في
بداية رحلة العوص:

« وشراعنا عند القلوغ
رثة تمرّت من صلوع » (٢)

وكذلك فإن سقوط شراع فوق الأمواج دليل على عرق المركب وهلاك من
فيه، وحول هذه الصورة، يقول علي عبدالله خبيبة:

فلئن خانت بحار الصمت
بجأراً جور
ارتمى منه الشراع
مرقاً فوق الاجاج... (٣)

وهكذا فإن كلمة « الشراع » مصدر ثراء دلالي متنوع للتعبيرات المجازية المحتملة
المستمدة منها، من هذه الدلالات، الدلالة على القوة والانتصار، وتصوير ملامح

(١) علي عبدالله خبيبة المصدر نفسه ص ٤٠

(٢) محمد العبدل نور من الدحل ص ٢٤٨

(٣) علي عبدالله خبيبة - أبين الصوري ص ٣٤

للمعاناة والهلاك، وقد استطاعت هذه الكلمة تحسيد موقف الشاعر في هذه المحالات
الدلالية جميع

المجاديف:

ترد هذه الكلمة في شعر البحر للدلالة على القوة التي توجي بها حركة
المجداف وصوته، ولذلك فإن الشاعر يستخدمها في الغالب بصيغة الجمع لتأكيد
هذه الدلالة. ومن النصوص التي وردت فيها هذه الكلمة مستخدمة دلالتها على القوة
المسعة من صوت المجاديف وسط الأمواج مارك من سيف في فخره برجال الغوص.

هدي مجاديف السفائن لم تزل أصواتها في لجج موجت تبهر
عصي وقد صمت قلوب كواسر صبر الرجال عزائم لا تفتسر (١)

وكذلك قول محمد الفايز علي لسان البحار:

« ها هم رجال مدينتي جاؤا على متن العباب
صوت المجاديف الطويلة مثل أسنة تقول
لا شيء غير الحق » (٢).

فارتباط لمعة الصوت بالمجاديف في النصين ساعد على إبراز كلمة المجاديف هنا
دلاليتها على القوة واسعة أما دلالة هذه الكلمة على القوة المسعة من حركة
المجداف فقد وردت في عدة نصوص منها قول علي عبدالله خبيبة على لسان الغوص
وهو يوصي ابنه الصعير

(١) مارك من سيف النيل والصدف ص ٨٩

(٢) محمد الفايز نور من الدحل ص ١٦٦

« كل حديد لا يحف كس كحد »

فندي يقصد حمار عسك

عندما يذري المجاديف على الأماح

في عصف صبي (١)

وفي نص آخر يقول

والمجاديف مصت في الحر

عند وساق (٢)

وهذه الارتباط بين كلمة المجاديف والقوة قد منح الشاعر مجالا دلاليا آخر لهذه الكلمة، وهو تصوير معاناة رجون العوص على ظهر السفينة من خلال حركة المجداف كما يجد في شعر نفايز:

« والمجاديف الطويلة

تحت لضوع المائتات

تحت لظون الخاويات

رفات عثرت تحت (٣)

والدلالة على المعاناة قد برزت من خلال الجمع بين حركة المجداف والقوة التي يتطلبها وبين ملامح الشقاء التي تبدو على أجسام البحارة، وتؤكد دلالة هذه الكلمة على معاناة نص في فون شاعر على سائر ما في النص لشع وعج حكي بآلة قصه مع نحر

من مجداف عن كفى (٤)

فكلمة « المجاديف » ارسطت لدى الشاعر الخليجي بالدلالة على القوة في النصوص التي صورت علاقة العوص مع البحر، إلا أن حين سطر في هذه الكلمة لدى شاعر آخر نجد أنها حلت مدلولاً آخر وهو المشاركة في آلام الغربة وقسوتها وترقب الأمن لدى لا سجن في العودة واللقاء، ولذلك قصوت المجاديف هنا أنين متباعد، يقول بدر شاكر السياب من قصيدته « ستار »:

« البروق النائي، وأنا المجاديف الطوال

تدنو على مهل.. وتدنو في انغماض وارتماغ،

حتى إذا امتدَّت يدك إليّ في شبه ابتهاج

وعمت «ها هوذا يعود» - رجعت درعة الدراغ

وفت في ظلماء حيرى. لا ترئس سوى سجوم

ترنو إليك من التوافد في وجوم.. في وجوم (١)

الدر والتؤلؤ:

حيث ترد هاتان الكلمتان فيهما تحملاان على سبيل المعنى الحقيقي سدره ورتدع انيمة، وهما بهذا المعنى قد وردتا في أغلب نصوص، نذكر فإن شاعر تأتي به لإبراز المفارقة بين شقاء العواص في سبيل التؤلؤ وتمتع الطبقة المترفة به. وقد عبرت هذه الدلالة لكلمة الدر لدى الشاعر الخليجي دون غيره من الشعراء المعاصرين. ومن النصوص التي وردت فيها هذه الكلمة لا يبرز هذه الدلالة قول شاعر في صورة تفصيلية لحال العواص ونطقة المترفة:

(١) علي عبد الله جعفة، بين صوي. ص ٧٧

(٢) بدر شاكر السياب، مجموعة نكباته ص ٧٨

(٣) علي عبد الله جعفة، بين صوي. ص ٣٩

(٤) علي عبد الله جعفة، مصدر السبي ص ٧٠

(٥) محمد نفايز، العواص من الدحل ص

مصدقاً مصداقاً الموحل في عر نصه:

حسباً شاءت أميرة

في أقاصي الأرض .. في أعنى البلاد

في قصور من ضلال

تنشهي في دلال

درة حلى نصيرة^(١)

ويقول في نص آخر على لسان الغواص:

« هذه كفى فسني

سُ حصد خبث حال مرقتها

كم رعت في العوص دافئة

حمصتها - بلذي يقتات من رزقي - أمانه^(٢)

وفي نص آخر يقول أيضاً:

« أو لعلّ اخطأ يأتيني بدانة

لم ير الغواص حسناً مثلها

أو حوى قلب المحار

لبي منها نظرة العابد

أولاهما الأخيرة^(٣)

والشاعر محمد العليز يوجز هذه الدلالة لكلمة الدر في قوله على لسان البحار:

« والبحار مملوءة ذرا سميكة سواي^(٤) »

(١) علي عبدالله حنيفة بين الصوري ص ٥٣

(٢) علي عبدالله حنيفة المصدر السابق ص ٤٣ - ٤٤ ، والدانة هي اللؤلؤة الكبيرة النادرة

(٣) علي عبدالله حنيفة المصدر السابق ص ٧٤

(٤) محمد العليز البور من الداخل ص ١٢٦

و. له في نص حر

« والدر للحناء محمعة ونحن إلى الشفاء^(١) »

ويكرر هذه الكلمة أيضاً دلالة أخرى في محاد لشعر لها رمزاً للقوة المحلصة
من المعاناة والمساعدة في الوصول إلى الأمل، فنقول على عذابه حنيفة شخصاً
الغارس القادم في قصيدته: « قادم في الزمن الآتي »:

« نعال درة يتيمة تفجر المحار^(٢) »

وتكرر هذه الدلالة أيضاً لتعبر عن الأمل في العثور على الخلاص لدى الشاعر
أحمد العدواني حيث جعل اللؤلؤة رمزاً للحقيقة التي يبحث عنها في قوله:

« أيتها اللؤلؤة اللامعة

لمحروك لك بعد ساعة

فانتصري شعاعة

يكشف عن شموك الستار

ويزدهي بتاجك النهار^(٣) »

وهذه الدلالة الرمزية لكلمة (اللؤلؤ) نجدها لدى شعراء آخرين في مصر مثل
الشاعرة ملك عبدالعزيز في قولها من قصيدتها: « المحار »:

« لكن في جوف البحار لؤلؤة

من ندى

« لا لم تلامسها أنا ملي »

(١) محمد العليز البور من الداخل ص ١٥٠

(٢) علي عبدالله حنيفة ص ٤٤ لداكوة الوطن ط دار الفكر، البحرين الثامنة ١٩٧٧ ص ٤٤ .

(٣) أحمد العدواني أجنحة العاصفة ص ٩

و ك د و ر ن ر ا ث ن ح س ت ي
و ن س ت
أ ح س ي ق ب الفؤاد م م س ك
م ن خ ل ف د غ ل الم و ج و الم ح ا ر
ت د ف ن ي أ ش ع ت ك
ت ي ر ي الح ا ر و الن ف ر (١)

« هناك عدة ألفاظ مستمدة من البحر وتتميز بأنها ذات سمة محبة خاصة بمصنعه
خلج. وقد وردت بدلالاتها الحقيقية والمجازية. وتقسم هذه الألفاظ إلى أنماط
خاصة بأسماء البحر والأسماك. وعاني البحر

أسماء السفن والأسماك:

ورد الشاعر الخبيجي معاصر في قصائده ألفاظاً خاصة بأسماء سفن الصيد
وبعوض. وأسماء خاصة بالأسماك في دلالاتها الحقيقية والمجازية. فحين تأمل هذا
نص نجد هذه الألفاظ قد شغلت بدلالاتها الحقيقية، وكأن الشاعر يريد تأكيد
سمة محبة الخاصة بمصنعه خبيج في تحديد روائع الموقف الذي يصوره، فيقول
بحر في بداية مذكورة الأولى من مذكرات بحار:

« أركبت متى « اليوم » و « السوك » و « الشوعي » لكبر »
أ رفعت أ شرعة أمام الريح في الليل الصريز ؟

أ سمعت صوت « دجاجة » الأعماق تتحدث عن عذاب ؟
هل طاردت « اللخمة » السوداء « و « الدول » العنيد ؟

وهل انزويت وراء هاتيك الصحور
في القاع و « الرماي » خلفك كالخفير (٢)

فاليوم والسبوك والشوعي أسماء لسفن شراعية تستخدم في رحلات الغوص،
ودجاجة الأعماق وسمكة ودول والرماي من أسماك قاع البحر التي تشكل سمة
للعواص خطر الموت والحلاك، لذلك فإن إيراد الشاعر لها قد ساعد على الإيحاء
بقسوة المعاناة التي واجهت العواص، وهي وإن جاءت في دلالة حقيقية لأنها حملت
ظلالاً واسعة من الإيحاء بزوايا الموقف القديم

وفي نص لشاعر آخر نجد يورد اسماً من أسماء السفن وهو « السنوك » في دلالة
رمزية ممتدة من الموقف القديم، يقول الشاعر:

« سنوك » أبي

ما زالت ترسف في الاعلان

كلمى

ما زالت دوية النظرات

من يبعث فيها بعض حياة

وبعيد إليها بعض « سنوك » (٣)

ويقول أيضاً في مقطع آخر من القصيدة

« لكن السيل الخاقد يا ليل

ما زال يحطم « سنوكي »

« ويددها مسبارا

حنلا

ألواحاً شواء » (٤)

(١) محمد القمازي: اليوم من الداخل، ص ١٢٥ - ١٢٦

(٢-٣) سعيد الصعلاني: نرسنه لأمن، ص ١١٧ - ١٢٠

(٤) عبد العزيز بن محمد الصعبي: بحر الصعبي ط ١، الكاتب العربي، القاهرة (د س) ص ٢٩

فكلمة «سدت» في مقطع لأدب حداثته دلالة على أن معادير شديداً مما ركب
تمتد حقاً لأدب. ولأن المعاصر لم يقص بعد في خلاصه يدي مبحث عنه
و«سدت» في مقطع شديداً مما ركب لأصنافه القديمة التي أحدثت في فقدان ملامحي
أمام خصلة جديدة معربة للمصنعة وذلك لأن بدلا من مقلات في أن من
تساب مسرور معادير القديمة عند نعرو خصري يدي تكاد عصى على حدود
لأساس المعاصر ومشتبه في ملامح لأصنافه القديمة للمجتمع

ومن ملاح الأسعولان لمحرمة أنصا للاعاطف داب نسبة محبته قول عاري
العصبي في ربه أجه

قلت لا ضير أعاقبتك الرياح فتنا بد حاء صباح
صاحكاً تحمل في السلة ما صدة سروي حكيات اللعاج
كيف أغرت دربه كنعدة كيف شد الخيط هامور^(١) وراخ

«كنعدة» و«هامور» من أسماء الأسماك في منطقة الخليج وقد استعملنا في
تعبير مجازي حمل معه تفرداً في الصورة، وبالتالي تفرداً في التعبير عن مشاعر الحزن
والخسارة التي تصبى على الشاعر.

أما عبي عند نه حنقه فبته نافي بفضه «الن» - وهي صخرة عظيمة مثلثة الشكل
بقي في قاع سحر لارساء سفينة - تعبير عن ومأة مشاعر سام والحنن التي تحتاحه
فيقول

« في ليلى الداجي الحزين
شيء يحد من بحر الصمت موزر^(٢) يقبل
يحو على حذر من سفتة لشعاع
من شبعه منه ما صقل صغر

(١) عاري المصفي في ذكره سن ١٩٦٩ ص ١٠

حي في سن
كأن في حارت
كأخر (كأن) الكبير

والساعة قد وجد في لفظة سن طاقه بحالته بسطاعتها تجسد مشاعر شغل
في يريد تعب غير ذلك فقد جاء بها بعد عدة صبر حرشة، وكأنه يؤكد
تفرداً بهذه الطاقة التعبيرية الخاصة.

أعالي البحر

ترد في القصائد بعض ألفاظ تتردد في أعالي البحر مثل «المولو» و«اليامال»
في دلالة خصلة وخبرة وكما كان الشرع سمه موص شعور حشحي في نص
سوي^(٣)، كدب فان مداء «المولو» في أعالي سحر يرى فيه الشاعر سمة خاصة
بموطنه، يقول محمد الفاي:

- يا موطن المولو يدي عنت له من أمس أمس سواحل وبحار^(٤)
- ومساعد المولو بلح صاحب وجفت لسوق دويته الأنصار^(٥)
- شمس للمولو لدى لما نزل أخانته وكأنها الأسفار^(٦)

فكلمة «المولو» جعلها الشاعر سمة لماضي الفوص في موطنه، لذلك فهو يكررها
في معرض فحره بهذا الماضي، وكأن ذلك النداء القديم ما زال يتردد بقوة حتى الآن

(١) على عبد الله حنقه في الفصحى ص ١١٤
(٢) الشيخ محمد حنقه في الفصحى ص ٩
(٣) محمد الفاي بحر من البحر ص ٥
(٤) محمد الفاي بحر من البحر ص ١١
(٥) محمد الفاي بحر من البحر ص ١٣

فهذه الكلمة تحطت مجرد كونها كلمة تتردد في أعالي العوص إلى أن يحملها الشاعر دلالات تعبيرية ذات سمات خاصة.

أما كلمة «اليامال» فقد وردت في عدة نصوص^(١) من بينها هذا النص للشاعر علي عبد الله خليفة:

«واهترت الأوبار في سمع الدهور
صرخة اليامال في اللحن الحزين
حتاجراً عات
مذق الملح والطير، وضجّت بالأنين
يا سوطها اللاهب. يا جرحي المدثى في الحبين
ماذا تقول؟
بي سمعتُ لجوع والالام في إصرارها
يمو تطول
في (حدوة) شعرية عبر السحار...»^(٢)

وبينما رأى محمد لميز في نداء «المولود» علامة من علامات القوة والفجر، فإن علي عبدالله خليفة يرى في صرخة «اليامال» في هذا النص حرباً وألماً دفينين يجرحهما السحار عبر أغنيته، لذلك فهي صرخة احتجاج على طول المعاناة وقسوتها.

وفي نص آخر نرى كلمة «المولود» قد جاءت في دلالة مجازية مرجت بين حروب البر والبحر، وسحار فارس عسي (وهو المحبص الذي سطره بلوب). لذلك فهو الكمية سنطوق من عى طهر حواد وليس من السعة، وتلت إشارة إلى تمارح القوي بين ملامح بر وسحر لدى الشاعر الخليجي بقول قاسم حداد

(١) يرجع محمد الفايير «الطير، والشمس» ص ٩٧

وكذلك سعد الصقلاوي: برية الامل ص ١١٨

(٢) علي عبدالله خليفة: أبيي الصوري ص ٩٢

* الحدود: صاء جاعني تكرهه الاكف بالتصديق مع الطبول في أهارج العرس

«الفارس العسي في المنفى نحيب البحر

في الفاع .

في الأصداف

في الدور الكبار

بلوب في الشطآن تنتظر البحر

ويريد أعنيه البحر

شفاق للهول الكيرة

من على طهر الجواد

من قلب فارسها المعامر طافراً يطوي الوهاد»^(١)

تعليق مختصر على توظيف الشعراء لمصردات البحر:

من هنا فقد حلت الألفاظ والصيغ التعبيرية المستمدة من «بحر» دلالات كثيرة تدعت باختلاف تناول الشاعر لها، ووضعها في نسق تعبري خاص، مما ساعد على ثراء اللغة داخل النص، ومسح الألفاظ الأخرى التي اتصفت بها أبعاداً بيانية ممتدة، ذلك أن «أول ما يلقانا في نصوص الشعر ألفاظه، وهي ليست ألفاظاً متعددة بدلالة، يدل بها الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجي، فإنهم لا يعبرون عن حد الواقع ومسمياته الحقيقية، وإنما يعبرون عن واقعهم النفسي وما تحتلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس واللغة إنما تحدت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسي، ما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه، ولا تزل تصر في به من ماهيته، وهي ماهيات غير متناهية ولا ساهي به لا يدرث ذلك دقة بحيث يوضع لفظ محدد بإزائه»^(٢) وفي محاولة لألفاظ المستمدة من

(١) قاسم حداد: الشارة ص ٦١

(٢) شوقي صنف في النقد الأدبي ط دار المعارف، القاهرة، السنة (د ت) ص ١٢٩

البحر التعبير عن الواقع النفسي للشاعر جاءت في أعلىها ذات دلالات مجازية يمكن إجمالها في جانبين هما :

(١) الاتفاق والاختلاف أو التفرّد : فعص الألفاظ عند أن دلالتها منفقة مع ورودها لدى شعراء آخرين ، وبعضها أخذ صفة التفرّد في الدلالة . فلفظ « الشاطئ » مثلاً استمد منه الشاعر الخليجي دلالة على الرحلة . وفي مجال دلالي آخر كان ملحناً للشكوى وبعث الذكريات ، وهذه الدلالة اتصحت لدى شعراء آخرين في مصر ، منهم « علي محمود طه » . كذلك فإن لفظ « النؤلؤ » اتفقت دلالة وروده - في جانب منها - لدى الشاعر اخليجي وغيرها من الشعراء في جعله رمزاً للحقيقة التي يبحث عنها الشاعر أما التفرّد في الدلالة فمجده في ألفاظ كثيرة منها : « اللؤلؤ » واتحاده دلالة على المفارقة بين ماء العواص وشقائه وسعم الطنقة المترفة بحصيلة ذلك الشقاء وهو « النؤلؤ » أيضاً يأتي هذا التفرّد في ألفاظ ذات السمة المحلية والدلالات المحتملة التي استمدّها الشاعر اخليجي منها مثل « أسماء السفر والأسماك وأعاني البحر » وكان لتفرّد في استعمال شاعر هذه الألفاظ واصحاً في دلالتها الحقيقية إلى جانب الدلالة المجازية والرمزية .

(٢) المزج بين ألفاظ البر والبحر : إذا كان النمط السائد في القصائد - موضوع الدراسة - هو شيوخ الألفاظ والتعابير المستمدة من البحر ، فإن دلالة هذه الألفاظ وتعابير قد تجاوزت هذا المجال الدلالي المباشر لكي تخرج بين ألفاظ حصه بالبحر وأخرى مستمدة من البر ، كما نجد في النصوص التي نصف الشاطئ حين جمع الشعر فيها بين عناصر مثل الموح والرمل والشحيل والسراب وكذلك في المزج بين ألفاظ الفارس بعسي والجوهر والهاد والبحار والقاع والاصداف والدرر واهوونو في قصيدة قاسم حداد : « البشارة »

★ ★ ★

ب - الترابط السبوي :

في مرحلة تالية من مراحل دراسة الألفاظ والتعابير المستمدة من البحر يحاول البحث دراسة دور هذه الخصائص التعبيرية في خلق الترابط السبوي داخل النص ، وبالتالي إبراز القيمة الإيحائية التي تؤديها هذه الخصائص .

وإذا كان أبسط تعريف للبية هي « أنها كل مكون من ظواهر مناسكة ، يتوقف كل منها على ما عداها ، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداها » (١) فإن تحليل الخصائص التعبيرية المستمدة من صورة البحر ، وبيان علاقتها بسواها من التعابير اللغوية داخل النص الشعري تؤدي بنا إلى الوصول إلى تصور ما حول البنية اللغوية للنصوص الشعرية موضع الدراسة ، فالدور الترابطي السبوي دور تقوم به ألفاظ وعبارات معينة ، إما لأنها ذات أهمية أكثر من غيرها في القصيدة ، لأنها تكون بمثابة نقطة تحول في نية هذه القصيدة وهذا التحول يدعم هذه البنية ، ويضفي الرابطة بين الجزء والكل . وإما لأنها - العبارات أو الألفاظ - ذات تركيز دلالي قوي بحيث تكون قيمتها التعبيرية أو التأثيرية أقوى من سائر العبارات والألفاظ في القصيدة ، وبالتالي تشع على الكل تأثيراً يدعم بنية القصيدة ، ويوحد صورتها العامة (٢) ومن هذا المنطلق فإن الدور الترابطي السبوي يتضح من دراسة السياق اللغوي الذي جاءت فيه هذه الألفاظ والخصائص التعبيرية ذات الأهمية الخاصة في النص الشعري للوصول من خلاله إلى الدلالات الإيحائية التي تحملها ، ولقي « كسبتها أهميتها الخاصة . يقول عبدالله العنتبي في مقطع من قصيدة « الأمل السجين » :

« أيها الشاطئ قد طال انتظاري
ساعتي معلولة الدقات في وجه الجدار

(١) صلاح فصل نظرية السائ في النقد الأدبي ط. الاعجم المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٠ ص ١٧٦

(٢) حول هذه الفكرة : يراجع

صلاح عبدالحافظ . الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر اجاهلي وشعره ط. دار المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٣ ج ٢ ص ٢٤٧

فمضة «الشاطي» جاءت في أول بيت في أسلوب مدائي اعتنع بدوره ساق الانعطاف والحمل التي تد في ثياب مصطفاه. أيها شاطئ، قد طال نصاري فهدم الخيمة السدثة حوب الشكوى من ضول لاسف. وذلك في شعيرات التي تد بدور حول طلال بيت شكوى «فالساعة معلومة الدقات» إشارة إلى لزمان وعدم حدودي لاستمرار. «ووجه حذر» أيضا إشارة إلى الاصطدام بعنقه تلك الدقات وذلك لاستمرار، و«الليس كبريت» يحمل مشاعر بحشة وسأم، حتى البحث فهو «عن ومضة حيرى سجية»، وعندما يحكي التفسير لتلك الومضة في «موجة تشرق في كل الليلي والدروب»، ويرى معها لأمن يدور بصورة شيء من السحرة والاشراق، يأتي لاستفهام الاسكري في السبب الأخير أتراها أيها الشاطي يوما ستعود؟» ليحتوي تلك السحرة بطلال القنم التي رأيناها في بداية المقموعة فحرص الشاعر على وصف حداثيات الأخرى التي تشاركه هذا الانتظار: «الساعة والليل والسحرة» كان بمثابة تأكيد موقف شكوى وهكذا فقد شكلت لمضة «الشاطي» والتعبيرات تد وردت فيها في هذه النص العلاقات الساقية لساقى العنبريات السعوية، تلك العلاقات التي عكست بدورها العلاقات الايجابية هذه التعبيرات جمعاً وانتي نستشف من خلالها أن هناك ترابطاً بنيوياً داخل النص

وفي نص آخر نجد الألفاظ المستمدة من صورة البحر مثل: الصفاف والشاطي والرواق، محوراً لرسم باقي الصور والعبارات التي توحي جميعاً بقوة الغرة والرحيل عن الوطن، فغازي القصيبي يقف لحظة الرحيل على الشاطي ومثال أمامه أسيات هذه القصيدة:

والشاعر هنا يلقي بمشاعر العربة والرحيل على العناصر الطبيعية التي تكون جزءاً من صورة الشاطي، فمضة «شاطي» أو الصفاف شككت من حلاله صور وتعبير بـ نص. فكأنها قامت بجزء كبير من مهمة الترابط البنيوي للغة في الأبيات، فالضلام، والقمر، والأفق، والرواق، والسامرون، والوجوم.. هذه الألفاظ تمثل عناصر حداثية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بصورة الشاطي. ومن حلاله أقام شاعر صورة الشعرية، فامتداد الضلام كالوحش الرهيب، «والصمت يجتاح سخيلاً»، واستعاد القمر، «والبحر يحضر عن الأفق» والبرق يسلمه. «وعند سدمريس» والوجوم المطبق، كل هذه الصور ممتدة على «شاطي»، وقد شككت احساس شاعر بألم العراق. وجاءت جملة «وغدا الرحيل» في بداية الأبيات عشية إعلان محدث الذي امتد من خلاله ساق أحسن في النص، وقام هذا السياق على تسع لصور الجزئية كما رأينا، والتي ساعد على زيادة الإيحاء في داخلها بدورها القائم على دفع النص نحو دورها محسناً للام تدني معناه برحيل من حلاله «سركة» عند صر

مصور. يصعب مثله في حاسة من جانب آخر فقد ساعدت حواسه في
النص - لألف وزعمه و... على لا يحيا وطو حذت وحل وعنه و مدده
لأليم.

وبذلك كانت العناصر المساعدة من صورة البحر ذات دور بارز في خلق
العلاقات الابداعية داخل النص وتأسيسه على مبدأ مصدر شعري. ويمكن تحفيز
الترايط السيوي للغة النص.

وفي نص حر حدد لألفاظ مساعدة من بحر د ب سهل بحاري بحسب عه في
بهاج السقة، وشاعر غاري نصيبي يد قصيده اساب بوداع - وهي في ر،
أخيه - بقوله

احتفى الشاطلي في العيب وضاع ورعى في حه لموت شرع
وهوى الملاح في زورقه بعد ن أرهقه صرول صراع
أفنت قبضته مجدافه وحيا في عسه ومضى لشعاع
وانتهت رحلته لا أفق بعد بدعموه ولا بحر صباع

فمفصلة «الشاطلي» وعينها فاعلا لأفعال ماضية في بدايته الأبيات احتفى
الشاطلي في العيب وضاع» كان بمثابة عميد لعصمة حدث لدي وقع. فالشاعر
بامتداده توسع ومعالي لرحلة ولامن أبي يحتملها قد حصى وز، العيب ومن هنا
فإن نصي التعبير بالبعوثة التي بنت هذه حزمة جاءت لتصور جزئيات هذا الحدث.
فحقاء الشاطلي استلزم بدوره تتابع سياق خاص للجمل التي تلت: «ورعى في حه
دوت الشراع»، «هوى الملاح في زورقه». وقبض قبضته مجدافه. وحيا في
عيه ومضى لشعاع». «رهب رحبه لا أفق بعد بدعموه ولا بحر صباع». وعدد
شعيرات تحسب بحبات سعد وسلاسي زعاعة لصد وساعد على تأكيد هذه

(١) غاري القصبي في ذكرى بيل. ص ١٠٣

الإيماءات أن سياق الجمل شكلته أفعال ماضية اختارها الشاعر لتجسد أم الفقد الذي
يصعب عليه: احتفى، وضاع وارعى، وهوى، وأرهقه وأفنتت وخسا وانتهت
وماضي يعي الانتهاء والتلاشي. من جانب آخر فإن تتابع الأفعال باستعمال أداة
تعطف (الواو) كان ذا دور بارز في خلق الترابط اللغوي بين الجمل.

وهكذا فإن صورة البحر وما حوته من عناصر جزئية، وما تشبّهه من علاقات
خاصة بين هذه العناصر بعد مصدر بارز من مصدر يتكسر الصور شعري في هذا
النص، وبذلك استطاعت هذه الصورة - صورة البحر - أن تقوم بدور ترايطي
سيوي في لغة النص.

وفي موازنة بين نصي يصوران موقفاً واحداً نجد أن الدور الترايطي السيوي
للألفاظ والتعبيرات المساعدة من صورة البحر يصح في حوسب عدة. من هذه
أحوسب ما يتفق فيه النصان، ومنها ما لا يتفقان فيه، بل تأخذ التعبيرات اللغوية في
داخله سمات خاصة تميزها عن مثلتها في النص الآخر. نص لأول شاعر حقيقة
الوقوف من قصيدته، عودة المغرب، يقول فيها:

يا شاطلي! أمس إني عدت من ظمأ أكاد أشرب صخرًا فيث منتصا
حدّي في رملت شعبي يا شمه تنفو لدي وسع قد كان عجب
فاني لم أزل من غصة كبدا حرى وقلنا بنار الوجد ملتها (١)

والنص الآخر للشاعر مبارك بن سيف من قصيدته «مسافر على أمواج الخليج»
يفتح موجه الخطاب إلى مدينته المدوحه،

وقبضت من شدت برحال فهد حدي راح شهاب
والخسى سفي على عنبسه لأشيد بحر وهين شهاب
لأشيد روض ترسع نسدي وحن الصراف وشمس نعرونا

(١) حطه - ٢٥٤ - ٢٥٥ - مجلد مع الرجا ص ٢٤ - ٢٥

وموج الشواطئ في بهجة يعانق تلك الضفاف الطروب
وسم الصباح إذا مس بداً ومجرأ يقتل تلك الدروب
فهيا خديي - مياه الخليج - (١)

فمن مظاهر الاتعاق بين النصين أنها يعكسان موقفاً متقارباً وهو شدة الشوق إلى
عودة اللقاء، لذلك فإن الألفاظ والتعبيرات اللغوية في داخلها جاءت لتبرز مشاعر
شوق واللهفة ومن مظاهر الاتعاق أيضاً أن جزئيات صورة البحر أحدثت جانباً
وصحاحاً فهي مثل الشاطئ، ورمس والسمس والضفاف والموج ومياه الخليج، وتتفق
أيضاً في شيوع أفعال الأمر، ففي النص الأول نجد صيغة الأمر في: «خذي إلى
رملك نصي»، وفي النص الثاني: «فهيا خديي رياح الجنوب»، وألقي بسمني
على صفة «وهي خديي مياه الخليج»، أما مظهر الاختلاف فمما أن الألفاظ
ولتعبير بـ «مسندة من البحر» في النص الثاني حددت ملامح الوطن بدرجة أوضح
مما في النص الأول «لأشهد» مؤكداً هذه الملامح ابتداءً من الشطر الثاني في البيت
الثاني «لأشهد صحرأ وهمس صوب» أي آخر النص وهذا السياق المتتابع الذي
يقصص ملامح الوطن حقق حساً من الدور التراتبي السيوي للغة داخل النص فيما
حاء التعبير الدعوي المستند من بحر في النص الأول، «يا شاطئ الأمس» لتحدد
ملامح بحرية لتوصي بدي يتوق الشاعر إليه، فشاطئ الأمس من الممكن أن يكون
رمزاً بذكرات سعيدة أو للآمن الذي يبحث عنه الشاعر بينما حقق الساق المتتابع
بدي يقصص ملامح وطن حقيقي دوراً تربطاً سيويًا للغة في النص الثاني، فإن الصع
سعمرية في مقصده واجمئة بقي يبرز شدة الشوق إلى اللقاء، حققت هذا الدور التراتبي
لسية سعة في النص الأول، من هذه الصيغ جملة: «إني عدت من ظلمأ»، «وأكد
أشرب صحرأ فيك منتصأ»، وفعل الأمر في: «خذي إلى رملك»، وصيغة النداء
في «يا شفة تهو لذي وله قد كان محتجأ، وبأكيد في: «إني لم أزل من غصة

كد حوى، وفلمبا سار الوجد ملها»، وتأتي المعطية المفردة في داخل هذه الجملة
بذكاة وله الشاعر ولغته في: الظلمأ، وأشرب صحرأ، وخديي، وتهو وكيد،
حوى

من جانب حر فإن الصع تعبيرية في النص الثاني «فهيا خديي رياح
الجنوب»، وألقي بسمني على صفة «وبحثها في سدة النص لتعكس همة الشاعر إلى
العودة اسلمت سياق العمل بقي ملها، وتبي تحطت مجرد وصف العناصر بطسميه في
وطن الشاعر إلى إصغاء مظهر اللهجة والفرح عن هذه العناصر، وكأنها تشارك
الشاعر فرحة بديو اللقاء، فهناك «روص لوسع المدي»، «وموج الشواطئ في
بهجة»، و«الموج يعانق الضفاف» و«الضفاف الطروب»، «والعجر يقتل تلك
الدروب»، وتأتي الجملة الأخيرة «فهيا خديي مياه الخليج»، وكأنها تؤكد صبعتي
التعير في جلتي: «فهيا خديي رياح الجنوب»، و«ألقي بسمني...» والسيق الذي
استمته

من هذا فإن الدور التراتبي السيوي للغة في هذين النصين قد حققته مشاعر اللهفة
إلى العودة، تلك المشاعر التي انعكست من خلال ألفاظ وتعبيرات مستمدة في جزء
كبير منها من صورة البحر، وجاء سياق العمل والتعبيرات الدعوية فيها متمقاً في
جانب، ومتحدداً سمات لغوية خاصة في الجانب الآخر

ويجد أن الدور التراتبي السيوي في لغة هذا نموذج يقوم على المرج بين جل
فعلية في رمس الماضي وحضارع، وذلك للمساعدة على تكثيف الإيحاء بكلمة «البحر»
وهي الرمز الذي يقوم عليه القصيدة يقول قاسم حداد في قصيدته «مرآة
الناسيس

فرئت البحر يشيل السمر الكسلي

يسخ دمغ الشوق بعبيها

وعبي لقلوب المسمرين

رَأَيْتُ النُّجُومَ يَهْدُهُ رَمْلُ الشَّاطِئِ

يَتَسَلَّهُ وَيَصْغُ شَرَائِطُهُ

وَيَرْصُغُ بِالْأَسْمَاكِ جَدَائِلُهُ

وَجَمَلًا كَانَ الْبَحْرُ جَمِيلًا

كَانَ الْبَحْرُ بِدَاخِلٍ فِي عَيْنِي يَتَضَحَّكُ يَقْدُمُ

بِالْوَحْ وَهَيْدِي مِنْ بُوَّةٍ وَهِيَ قَعُهُ وَلِرَمْلِ

الدَّهْمِيِّ يَرْشُ فَمَصْبِي بَرْدِ الْعَصِي

أَصْرُ

رَأَيْتُ

رَأَيْتُ سَحْرَ أَنْفِ الْوَيْحِ

يَصْهِنُ كَالْعَصْفِ وَيَحْدُ أَفْرَاسَ الْحُجْمِ وَيَحْطُ

سَقْفَ لَدُنْ بُوَّةٍ بِكَسْرٍ جِدَارِ قُصُورِ

بَلَدِ الدَّهْمِيِّ

وَيَرْكُضُ

يَرْكُضُ

يَرْفَعُ أَحْرَارَ لِنَاسٍ لِمُفْجَرِينَ بِنُفُوسِهِ

بِوَحْنِ الْجَهْلِ

يُغْرِقُ تَدَنَ الْمَدَنِ الْهَامِدَةَ الرَّاياتِ يَرْوِعُ لَيْلِ

الْغُرْفِ

لِشُحُونَةٍ بِالصَّبِيِّ

وَأَصْلُ الْقِيمِ

رَأَيْتُ الْبَحْرَ يَعْدُرُ كُلَّ سَوَاحِلِهِ

وَيُؤَسِّسُ شَطْرًا فِي شُرَفَاتِ الْجُبُوعِ

وَيَرْشُ رَمْلَهُ حَيْثُ الْبَهَائِثُ

عَدَّ الْبَحْرُ مَدَنَ مَدَنَ عَسْرُ بَرَصِ

وَسَفَرُهُ فِي قَدَمِ نَاسِ

وَيَعْلَى حَرْبَ التَّرْجَسِ قَصْدَ النَّاسِ

الْبَحْرُ الْمَأْلُوفُ يَطُوفُ وَيَدْعُو سَفْنَ الشَّيْءِ الْخَلُوفِ

بِإِرْحَلِ فِيهَا

يَحْمِلُهَا عَوَى الْفَرْدُوسِ

كَانَ الْبَحْرُ عَلَى الْمِيْنَاءِ

رَأَيْتُ الْبَحْرَ وَكُنْتُ هَاكِ... (١)

فوجد في هذه القصيدة لئلازم بين حمل فعلية في زمن الماضي والتي جاءت في

جمله «رَأَيْتُ الْبَحْرَ» ويكررها بين المقاطع، وبين لأصرد مستمر في حمل الفعلية في

زمن المضارع. ومن هذه أحمل سحر بشيل السفس، ويمسح، ويعني، ويهدد،

ويسله، ويصغ، ويرصع، ويتضحك، ويقدمي، ويهديني، ويرش،

ويصهل كالعصف، ويحد، ويحط، ويكسر، ويركض، ويرفع،

ويغرق، ويروع، ويعادر، ويؤسس الخ كل هذه حمل التفاعل فيها هو

«السحر»، وهذا اللأزم بين النوعين من أحمل أدى إلى تكثيف دلالة كلمة «سحر»

وهي الرمز الذي قام عليه بناء القصيدة في حبيب، وهم إمكانية تحقيق هذه لأفعال

كلها والتي رمزت إلى الثورة التي تمحو آثار الظلم، وهذه لأمكانية إزالتها جمة

التعللة «رَأَيْتُ الْبَحْرَ» وتكرارها في مقاطع القصيدة وأجاب الأخر استمرارية هذه

الثورة وتوحي بها الحمل الفعلية في زمن المضارع، فالبحر ما زال يشيل ويمسح

ويتضحك ويقدمي ويصهل ويحد ويحط ويكسر... هذان الجانبان اللذان أبرزهما

لألزم أفعال الماضي والمضارع ساعدا مدورها على إحكام الترابط البيوي لدغة في

(١) قاسم حذاف القمامة ص ٦٠ - ٦٣.

للملادة. لسوار حساء ثرية
في اهد في ناريس في الأرض القصصه
أيام كست بلا مدينة

وتستمر هذه الصورة في أبيات القصيدة إلى أن يقول الشاعر على لسان الزوجة:

« يا جارتى سعود بحاري المعامر
سعود من ديا المحاطر
ولسوف تغرقني هداية الكثير
العطر والأحجار والماء المعطر والبحور
ولقاؤه لما يعود كأنه بذر الدور
وتنض تحم والحياة
حلم يحول بلا نهاية
وبلا بداية» (١)

والعبارة التي جاءت في بداية القصيدة «شمس فوق السور تشرق مثل قنديل
كبير» كأنما تلخص المواقف الحزنية التي امتدت بعدها فاصورة التي تشكلت منها
هذه عبارة تحمل دلالات الاشرار المتحد الذي يعكس بدوره إمكاسة تحدد الأمل
رغم صور المعاناة بذلك فإن الأبيات التي تلتها ترتد بنا إلى صور تلك المعاناة التي
وقعت على «سحر» وفي كل صورة منها يأتي الشعر بالوجه المقابل لاسرار رواية الأثم
في معاناة سحر فاقمه سحر في أعماق السحر من أجل فلاله الحساء الثرية، وأن
العرة في القاع لا يشاركه فيه إلا الحمال والشرار واليد المقرحة والصباغ والريح
والأسماك، وهي جزئيات تمد طلالاً أخرى من الآلام. ورحلة العودة إلى الساحل
تتلوها رحلة أخرى إلى السحر، والروحة في بيتها الطيبي تحلم بعودته بلؤلؤة فريدة

(١) تراجع القصيدة كاملة في ديوان «النور من الداخل»، ص ١٣٣ - ١٤٠

ويهدئ كبر. لكنه «حلم يحول بلا نهاية وبلا بداية». وهنا تعود العبارة لأوى
إلى «الظهور مرة أخرى في القصيدة وهي

«والشمس والأقمار تشرق فوق كوكنا الكبير»

وهذا الظهور المتكرر للعبارة ينهيها إلى أن الحلم بالوصول إلى الخلاص ما زال
يتحدد بتجدد إشراق الشمس والأقمار، لكن صور معاناة البحار باقية، ومن هنا
نعزم الجزئيات التالية للعبارة بالعودة مرة أخرى إلى صورة تلك المعاناة، يقول
الشاعر متابعاً الحديث على لسان البحر:

«والشمس والأقمار تشرق فوق كوكنا الكبير
وأنا هنا في هوة الأعماق كالخوت الصغير
فكان هدى الشمس ما كانت ولا كان الصباغ
الا لعيري والقناديل الصغيرة
أبدأ تضاء بعير بيتي والحدائق والأقحاح
في حقل غيري، والرياح
أبدأ بطاردني على ظهر السفينة»

ونكرر العبارة في هذا الجزء يتميز بإضافة كلمة «الأقمار» واستبدال «السور»
بـ «كوكنا الكبير» مما ساعد على إبراز وجه المفارقة بين صورتي الاشرار والمعاناة،
من أن الاشرار المتجدد يراه البحار لدى العبر أما هو فما زال «في هوة الأعماق
كالخوت لصغير»، ونأتي العبارات التالية بمثابة علامات أخرى لزوايا تلك المفارقة،
وهذه العلامات ممتدة من العبارة المكررة في بداية الجزء، «فكان الشمس ما كانت
ولا كان الصباغ الا لعيري»، و«القناديل الصغيرة أبدأ تضاء بعير بيتي»،
«وحدائق والأقحاح في حقل غيري» والصور التالية لهذه العلامات تعود لتأكيد
معاناة البحار على ظهر السفينة وفي قاع البحر «فالرياح أبدأ بطارده على ظهر
السفينة» وفي قاع البحر بطارده: «الموت والخوت والسيب والديين والاف المخار»

وَأَيُّ التَّكَرُّارِ الثَّلَاثِ لِلْعَبَارَةِ فِي شَكْلِ جَدِيدٍ: «وَفِي تِلْكَ السَّوَاهِلِ، الشَّمْسُ تَشْرِقُ فِي الْخَمَائِلِ، وَهِيَ بِهَذَا الشَّكْلِ نَتِيفٌ إِيجَاءٌ أَوْسَعُ وَأَشْمَلُ لَصُورَةِ الْحَرَمَانِ الَّتِي نَفَعَ عَنِ السَّحَارِ، وَالَّتِي انْصَحَتْ فِي الْعَبَارَةِ وَتَكَرَّرَ هَا فِي مَرْنَيْنِ سَابِقَيْنِ. وَنَعُودُ الشَّاعِرِ فِي الْجَمْلِ الَّتِي بَلَّتْ هَذِهِ الْعَبَارَةُ إِلَى مَتَابَعَةِ عِلَامَاتِ الْمَفَارِقَةِ الَّتِي تَكَرَّرَتْ فِي الْجِزَاءِ السَّامِقِ مِنَ الْقَصِيدَةِ، وَدَلَّتْ فِي جَمْعٍ هِيَ «وَالدُّنْيَا نَهَارٌ فِي عَيْنِ غَيْرِي»، وَالسَّوَارِ سَيَصَافُ لِلْحَسَاءِ فِي «نَمْدِي» أَمَّا الْجَمْلُ التَّالِيَةُ فَتُعْبَرُ عَنْ صُورِ الْعُودَةِ إِلَى السَّاحِلِ^(١)، إِلَّا أَنَّ هَذِهِ الْعُودَةَ لَا تَمُحُو مَعَانَةَ السَّحَارِ، لِذَلِكَ يَأْتِي التَّكَرُّارُ الرَّابِعُ لِلْعَبَارَةِ مُؤَكِّدًا تَجَدُّدَ هَذِهِ الْمَعْنَى عَلَى الْأَرْضِ، حَيْثُ يَقُولُ الشَّاعِرُ فِي مَهَاةِ الْقَصِيدَةِ

«وَالشَّمْسُ فَوْقَ السُّورِ تَشْرِقُ مِثْلَ قَنْدِيلٍ كَبِيرٍ

تَهْدِي حَطَايَا مِثْلَهَا كَمَا عَلَى صَوْنِ الْجُحُومِ

فِي «بَيْلِ نَسْرِي» عِبْرَ هَاتِيكَ التَّخُومِ»^(٢)

وَالْعَبَارَةُ الْمَكْرُورَةُ جَاءَتْ هُنَا فِي نَفْسِ صِبْعَتِهَا فِي بَدَايَةِ الْقَصِيدَةِ، إِلَّا أَنَّ الْجُمْلَةَ فِي الْبَيْتِ الثَّلَاثِ الَّتِي يَلِيهَا جَاءَتْ مَخْتَلِفَةً عَنْ مِثْلَتِهَا فِي بَدَايَةِ الْقَصِيدَةِ فِي الْبَدَايَةِ كَانَتْ: «فِي اللَّيْلِ نَسْرِي» عِبْرَ هَاتِيكَ الْبَحَارِ، وَهِيَ هُنَا: «فِي الْبَيْلِ نَسْرِي» عِبْرَ هَاتِيكَ التَّخُومِ، وَهَذَا التَّعْبِيرُ يُؤَكِّدُ تَجَدُّدَ حَرَمَانِ السَّحَارِ مَرَّةً أُخْرَى عَلَى الْأَرْضِ مِنْ هُنَا مَعْدُ كَانَ التَّكَرُّارُ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ بِمَثَابَةِ إِشْعَاعٍ مُبَيَّنٍّ يَلْمَحُ عَلَى الظُّهُورِ فِي حَرْنِيَابِ الْقَصِيدَةِ بَيْنَ أَنْ وَآخِرَ، وَهُوَ بِهَذَا الظُّهُورِ قَدْ شَكَلَ إِيجَاءٌ مِمْتَدًّا يَدْعُمُ مَبْنَى الْقَصِيدَةِ وَالْمَوْقِفَ الَّتِي تَعَكُّسُهُ.

أَمَّا فِي الْقَصِيدَةِ الثَّانِيَةِ، فَحَدَّثَ أَنَّ الشَّاعِرَ عَارِي نَفْسِي بَكْرٍ جَلَّةٍ وَنَعَصَرَ كَسَحَرٍ فِي مَدَنَةٍ كُنْ مَصْعُوعٍ وَالْقَصِيدَةُ بِكُورٍ مِنْ عَشْرَةِ مَقَاصِعَ مَخَاطَبَ وَمِنْ شَاعِرِ الْمَرْأَةِ، وَيَسْتَعْنُ تَكَرُّارُ هَذِهِ الْجُمْلَةِ فِي تَفْصِيلِ جَزَائِيَّاتِ الْعَطَاءِ الَّتِي تَمَحُّهُ الْمَرْأَةُ لَهُ،

وَبَدَى اسْتِمْلَهُ مِنْ مَعْطَيَاتِ صُورَةِ السَّحَرِ، حَيْثُ يَقُولُ فِي الْمَقَاطِعِ الْأُولَى^(٣)

«وَتَعْطِينَ كَالْبَحْرِ

«أَرَادَ شَعْرَهَا الْمَوْجُ... يَا امْرَأَةَ

عَسِيٍّ صَبَّ نَقَعَ يَا امْرَأَةَ شَفَتَاهَا

سَعَتْ الْغَرِيقُ

«وَتَعْطِينَ كَالْبَحْرِ! يَقْدَفُ بِالْعُشْبِ

وَاللُّؤْلُؤِ الرُّطْبِ وَالرَّمْلِ... يَا خَدِّي

فِي تَحَاوُسِهِ الدَّاصَّاتِ سِرَّ خِيَابَةِ

بَدَى نَعْرِي

«وَتَعْطِينَ كَالْبَحْرِ! يَسْجِي مِنْ

مَوَاقِبِ الصَّبَاحِ إِلَى الْمَرْهَى الْمُنَاحِجِ

بِالْوَاحِدِ يَرْسُلُ جَمْعُ سَوْرٍ مِنْ يَدْفَعُ

عِدَا الشَّرَاحِ عَسِيٍّ

«وَتَعْطِينَ كَالْبَحْرِ! مَا أَكْرَمَ السَّحَرِ

يَمْسَحُ بَارِدَ الرِّيحِ وَجْهَهُ هَذَا

الَّذِي جَاءَ نَعْرُ جَرِّ الْوَهْدِ

وَشَوْقِ «طَرِيقِ»

فَنَجِدُ أَنَّ الْمَقْطَعِ الْأَوَّلَ كَانَ بِمَثَابَةِ تَحْدِيدِ لَزَوَايَا التَّشَابُهِ بَيْنَ الْمَرْأَةِ وَالْبَحْرِ لِيَبْدَأَ تَفْصِيلَ هَذِهِ الزَّوَايَا فِي الْمَقَاطِعِ التَّالِيَةِ. «فَشَعْرُ الْمَرْأَةِ الْمَوْجُ»، وَعَسِيٍّ طَيِّبَةُ الْقَاعِ، وَشَفَتَاهَا انْبَعَاثُ الْغَرِيقِ. وَمِنْ ثَمَّ تَتَنَاوَلُ الْجُمْلَةُ الْمَكْرُورَةُ: «وَتَعْطِينَ كَالْبَحْرِ» فِي

(١) نَوَاجِعُ الْقَصِيدَةِ كَامِلَةٌ فِي دِيَّانِ - الْحَمِي ط. تَهَامَةَ، سَلْسَلَةُ الْكِتَابِ الْعَرَبِيِّ السَّعُودِيِّ (٥٣)، جَدَّة -

الْمَمْلَكَةُ الْعَرَبِيَّةُ السَّعُودِيَّةُ ١٩٨٢ ص ١٦٩ - ١٧٤

(١) يَرَاوِجُ التَّكَرُّارُ الثَّلَاثَ لِلْعَبَارَةِ وَالْجَمْلِ التَّالِيَةِ لَهُ فِي الدِّيَّانِ ص ١٣٨ - ١٣٩

(٢) النُّورُ مِنَ الدَّخْلِ ص ١٤٠

نفذت بالعشب والبؤلة الرطب والرمال ، والاسرار الدفنة الى بحويين عند انقاع
وفي لمقطع الثالث عطاء المرأة كحركة الموج في البحر ، والتي يريد منها الشاعر أن
تأخذ « من مولى الصنوع إلى المرفأ المناجع بالوجد » وفي المقطع الرابع
تقصيدة تسمى صورة أخرى لعطاء البحر ، وهو عطاء بغير بالكرم لأنه يستطيع
براعة اثار المعاناة وتعب الطريق ، فهو « يسمح بالبريد وروحو جهة هذا الذي جاء بغير
بحر الوهاد وشوق بطريق ، ويستمر تكرار هذه الحملة في مقاطع القصيدة إلى أن
يصل إلى بحر مقتعين فيها حيث يقول شاعر

« وتعطين كالبحر
لو أستطع حملتك يا بحر في قريني

« وتعطين كالبحر
يا بحر حين أعود إلى البر
ماذا سأحمل منك سوى

هذا العطاء يستل في متصدعته القصاء على الصأ الذي يلازم طريق الانسان لذلك
والأفعال المتقدة بغير دلالتها عن خفة الشاعر للوصول إلى الارواء الذي يقضي على
دنت الصأ ، « لو أستطع ، حملت يا بحر ، وشررتك ، قهقهت في وجه ذلك المراب
الصديق »

يستطع لأحر من القصيدة تكون تكرار العبرة حكمة كل صور
فمن في المقطع ، كما كان هذا التكرار في المقطع الأول بمثابة تحديد دور
بين عطاء البحر والبحر ، وكان كل صور العطاء السابقة لم يستطع أن تحصل
من معاناه ، لذلك فهو في هذا المقطع يشاء أن كان هذا عطاء قد استطاع
بما الذي يحيط به « يا بحر حين أعود إلى البر ماذا سأحمل منك سوى

حصة أحره يصل بطبيعة الكلمة المفردة - في شعر البحر بصفة خاصة .
المعاصر في الخليج بصفة عامة - وهي أن المردات التي يستخدمها الشاعر
تتعدد عن القاموس المؤلف لطبيعة العصر ، فلشاعر قد بعد عن لغة الصعبة
، ولغة عمده وسمة تعبر فحسب ، وليس شرطاً أن تكون غرسة عن لغة
عنها فلشاعر لعربي المعاصر اليوم يسعى من كل تجاربه إلى أن
وهو يستعين من أجل تعميق هذا التواصل - بين المبدع والمتذوق
من دلالات حصه ، لأن الكلمات لا تعيش في القصيدة لا عند شاعر فيها
، مما هي بعث حياة جديدة فيها ، هنا تحول سمة من شيء جامد إلى
الاشياء واشكيل عليها ، بل مهمتها على
تفجير حدودها ومعدنها انشاعة ، لتستخلص منها إمكانيات غير

و معاني كاسية مذهشة تحمل في طياتها تحول الوقائع المعروفة إلى مادة

أهمية موسيقى الشعر

تتعاون موسيقى الشعر مع الأدوات الفنية الأخرى في القصيدة - مثل الأسلوب وبصورة شعرية - لامتياز الموقف الذي يصوره الشاعر، لذلك فإن دراسة أي أداة من هذه الأدوات تهدف بدرجة إلى البحث عن الدور الإيحائي الذي تقوم به داخل القصيدة، ومدى تعاونها مع غيرها في سبيل تحقيق الوظيفة الفنية للشعر.

ولكل أداة من هذه الأدوات وظائفها الخاصة للقيام بذلك الدور الإيحائي، وقد رأيت نادر منها فيما سبق، وتبقى لدينا الموسيقى ودورها في نسيج هذا الدور، إذن فهدف من دراسة موسيقى الشعر هو بيان القيمة الإيحائية للوزن والإيقاع. والأمر يستدعي بين الأوزان المستعملة والموقف الذي تثيره القصيدة أو المقطوعة، مع منع أهم الجوانب الخاصة بالموسيقى مثل تقافية وبعض الظواهر الإيقاعية في أبرز ملامحها.

إن لغة القصيدة تجمع ملامح الدور الإيحائي لكل أداة من أدوات الشعر ومن خلال موسيقى - وهي إحدى هذه الأدوات - تكون لغة موروثة هي السيل الأول لامتياز دلالة خاصة داخل القصيدة. من هنا فإن أهمية الموسيقى الشعرية تدور في كوكب «أحدى وسائل المرافقة التي تملكها اللغة للتعبير عن طلال المعاني والصور»^(١) بالإضافة إلى دلالة الالفاظ والتراكيب اللغوية^(٢) واستخدام اللغة الموروثة في شعر عربي - أي شاعر يستخدم لغة مهيأة تصبح فيه اللغة مع الإيقاع قادرة على خلق دلالات أعمق للألفاظ سواء على مستوى الإشارة أو المجاز^(٣).

يسود الملامح الدلالية الخاصة لغة الموروثة في القصيدة في تحييدها بعض شعر من إثارة هذا الانفعال لدى القارئ أو المتلقي. فالتغيرات الخارجية تحرك انفعالات الشاعر في صور تدور في ذهنه وتنعيم سلسا بحسب ذلك الانفعال في عيني مستمع وقد أشار في هذه قصيدة بعض بعد بقية، من الوقائع المشاهدة أن حركاتها تصبح موروثة موقعة حين يعاني انفعالات قوية، فقلوب الانتشار العصبي^(٤) أولاً: يجعل التنه أو التأثير الذي ينشأ في الدماغ يستقل قبلاً أو كثيراً إلى الأعضاء، كما يستقل الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكناً. وثانياً: فإن قلوب الدور ولاعاع يدي يرى مدل ويسر أنه يستقر على جمع الحركات يقلب هذا الاضطراب إلى موج منتظم^(٥)، فهذا التمدح أو الورد المنتظم يرجع إلى مصدر بعيد هو انفعال الشاعر واضطرابها، وبحسبها عن صورة مميزة بتفريغ تلك الشحنات الانفعالية، هذه الصورة المميزة وجدتها نشأة في الورد موسيقى

ويؤكد «جويو» احتواء فن الشعر للانفعال بقوله: «وما من الشعر في القديم والحاضر إلا تنسج موسيقى لانفعال، هذه وتحسبها، فإذا التست شعري يصعد من باب إلى يفاع الانفعال. ولعلنا نستطيع إذن أن نعرف النظم نظرياً: «بأنه هو الصورة التي تميل إلى اتخاذها كل فكرة تمور بالانفعال....» ويقول: «وإذا كان لإيقاع إنسانه طبيعة إلى عني لانفعال فإن هذا الإيقاع يمين إلى أن يفسد لانفعال في قلب السامع وهكذا متى تكلم المرء شعراً فكانه بذلك وحده يقول: إن لمي أو لرحي هو من القوة بحيث لا يحسن أن أعبر عنه بلغة معدة وكأني ييقع شعر صررت بعدت تسمعها الأذن وتنظم الصوت فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تحقق هي الأخرى على هذا الإيقاع عيه»^(٦).

(١) تراجع هذه القصة بالتفصيل في

جان ماري جويو - مسائل فلسفة الفن المعاصرة

ترجمة سامي الدروبي - ط دار البعثة العربية، دمشق، (الثانية) ١٩٦٥ ص ١٦٦، ١٦٧

(٢) حار - ج حار - مرجع سابق ص ١٦٨

(١) محمد مندور - أدب وفنونه - ط مصر، القاهرة، الثانية (دلت) ص ٢٩

(٢) حار - حار - مرجع سابق ص ١١٠

فهذا في سلسلة منسوبة من شعر يؤدي في شعره من سحره منسوبة
 في لغة ذات موسيقى موقفة، وهذه نسبه شكل خاص لأول أهميته دور الذي
 يعبر به الموسيقى في الشعر، والتي من خلالها يفرع روبرت أخرى لبورن وأهميته ومن
 هذه بروين ب. نسق مناسبي لبورن مفهوم تردد شرف و شرف لاشاد من قبل
 لغاري، و منفي، و منفي فراءه للكلام بورن تردد تحدث ليرفع ردة كبرى
 بحيث أنه في بعض حالات بني يستعمل فيها بقائه أيضاً ككاد يصح بتحديد
 كاملاً، وعلاوة على ذلك فإن وجود ضرب رمية منسوبة في حرب تمكنا من تحديد
 الوقت الذي سيحدث فيه ما يتوقع حدوثه^(١)، وناحدث لبورن هذا التوقع المحدد
 يكون قد نقل بعض الشعراء - الذي قد تحدث من قبل - إلى القارئ. وقد أشار
 ريتشارد^٢ إلى انتقال لاسعمال إلى لغاري عن طريق هذا التوقع في قوله
 ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرت نمطاً في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن
 قد تحقق فيما نمط معين، أو قد تسقنا على نحو خاص: فكل ضربة من ضربات الوزن
 تعث في موسماً موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعدة
 أمدي على نحو غريب^٣ .

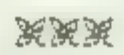
ومن ناحية أخرى فإن هذا التوقع منسجم أو منسجم به لغاري إلى معاني التي
 صرح بها بكلام بورن، وبذلك أهمية أخرى لبورن يضاف إلى جوانب السابقة
 وكما يعرف كوبردج، فإن بورن يحدث هذا التأثير (الاسمه) عن طريق إثارة الدهشة
 من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة لاسعمال تارة و تارة تارة أخرى^(٤)
 من هذه الجوانب الثلاثة لأهمية الوزن، وهي تجسيده لانفعال الشاعر، ومن ثم
 إحداث ساقع، وإثارة الانتباه من قبل المتلقي بتشكيل الدور الابداعي الخاص الذي
 تحمله موسيقى الشعر، والذي قامت به الأدوات الفنية الأخرى في القصيدة مثل.

١ - مادي، بعد لأدي ص ٩٤
 ٢ - ريتشارد، مرجع السابق ص ٩٥
 ٣ - ريتشارد، مرجع نفسه ص ٩٨

الشعرية شعيرة والأسلوب فبمضي حين يوقع روبرت معاني في لغة بقصد
 سماعه، فقد برهن أن روبرت دفعه من لائحة دي خمسة ب. بقصد و كدب
 فإن عملية الاسماء التي تحدث من خلال التوقع المنتظم تعمل على تأكيد القيمة
 الابدائية مع المدونة

وبقي الخطوات التي تتخذها الدراسة للوصول إلى هذه الأهمية للموسيقى
 الشعرية في قصائد البحر وهي عدى الإيجاء الذي تكشف عنه موسيقى القصائد
 وبحث تحليل عدة جوانب منها:

- (١) الأوزان الموسيقية التي صممت فيها القصائد.
- (٢) القاعه ودورها
- (٣) أبرز الظواهر في الموسيقى الداخلية



١- الأوزان الموسيقية

أحدول الذي يبين أوزان قصائد الشكل العمودي التي جاءت كتابه في صورة من صور البحر

عدد - قصبي	١٧ - د ف لا ح ر	السط	بحجه البين / العدد السادس والتسعون مارس ١٩٧٤ ص ٩
عدد - ر د لا ح ر	١٨ - نشاطي لأر ر	المرج	أدب المرأة في الكويت ص ٢٨٦
حجة الغريبي	١٩ - لائ	الرمس	أدب المرأة في الكويت ص ٣١٥
عدد - ص ح ر	٢٠ - انصاف	الطويل	مفحات خليج ص ٥٦

وأحدول الذي يبين أوزان قصائد الشكل البحر التي جاءت كتابه في صورة من صور البحر

الشاعر	القصيدة	الوزن	الديوان والصفحة
حمد ناصر	١ - ١٩ مدكرة من	الكامل	نور من الداخل ص ١٢٥ - ٢٤٤
محمد الفايبر	٢٠ - الفجر ومدينة البحار	الرجز	النور من الداخل ص ٢٩
علي عبد الله حنيفة	٢١ - عن أيوب الرحلة الأولى	برس	أنبي الصوري ص ٣٣
علي عبد الله حنيفة	٢٢ - صدى الاشواق	الرمس	أنبي الصوري ص ٤٧
علي عبد الله حنيفة	٢٣ - رغب الطيور خارجة	الرمس	أنبي الصوري ص ٥٩
علي عبد الله حنيفة	٢٤ - أنبي الصوري	الرمس	أنبي الصوري ص ٦٩
علي عبد الله حنيفة	٢٥ - من أول الشط	الرمس	أنبي الصوري ص ٨٠
علي عبد الله حنيفة	٢٦ - د لا ر صي الواهبه	الكامل	أنبي الصوري ص ٩٠

الشاعر	القصيدة	الوزن	الديوان والصفحة
حمد حمد حنيفة	١ - نشوده العو	المرج	من أعالي البحرين ص ٤٩
أحمد محمد الخليفة	٢ - بلد الشراع	الكامل	بقايا العذراء ص ٩
أحمد محمد الخليفة	٣ - الشراع المنعم	الوافر	بقايا العذراء ص ١١٥
أحمد محمد حنيفة	٤ - حرثر النؤز	الكامل	القمر والحبيل ص ٥٦
محمد الفايبر	٥ - من بلاد اهرمو	الكامل	النور من الداخل ص ٥
محمد الفايبر	٦ - السور الكبير	الطويل	النور من الداخل ص ٩٩
محمد الفايبر	٧ - وقعه على السور	الحفيف	الغني والشمس ص ٩٤
عماري القصبي	٨ - جريه البولوة	الكامل	أشعار من حرثر النؤز ص ٧
عماري القصبي	٩ - عريق	الحفيف	أشعار من جزائر النؤز ص ٨٧
عماري قصبي	١٠ - أغة لمخلج	السط	مركة بلا راية ص ٨٦
حنيفة الوفاي	١١ - المبحرون مع الرياح	الكامل	المبحرون مع الرياح ص ١٣
حنيفة الوفاي	١٢ - عودة معرب	السط	المبحرون مع الرياح ص ٢٣
حنيفة الوفاي	١٣ - امهت	الكامل	مجلة البان / العدد التاسع، ديسمبر ١٩٦٦ ص ١٤
مبارك بن سيف	١٤ - مسافر على موج الخليج	المقارب	البين والصدف ص ٢٣
مبارك بن سيف	١٥ - بحر رمرد	الكامل	البين والصدف ص ٨٥
عبدالله العتيبي	١٦ - الورد	الرمس	ديوان الشعر الكويتي ص ٢٥٧

العدد	لقصيدة	نور	الديوان والصيغة
عبد الله بن جندب	٢٧ - صفاء جميل	نور	أبي الصواربي ص ١٠٨
عبد الله بن جندب	٢٨ - السمر	نور	قطرات من ظلم ص ٩٩
عبد الله بن جندب	٢٩ - طرح في غيب	نور	نور ص ١١١
عبد الله بن جندب	٣٠ - حب وموئ	نور	نور ص ١٢٥
عبد الله بن جندب	٣١ - وبعض كاسح	نور	الحصى ص ١٦٩
عبد الله بن جندب	٣٢ - بعض مضمرة	نور	الليل والصفاء ص ٧
عبد الله بن جندب	٣٣ - من العوض	نور	الليل والصفاء ص ٣٩
عبد الله بن جندب	٣٤ - سر	نور	سيرة ص ٢٤
عبد الله بن جندب	٣٥ - قوي	نور	الشارة ص ٥٧
عبد الله بن جندب	٣٦ - راحة صحراوية	نور	مجلة البيان / العدد الثاني
عبد الله بن جندب	٣٧ - حسان	نور	وعشرون يناير ١٩٦٨ ص ١٩
عبد الله بن جندب	٣٨ - لأمن سحر	نور	أحدها مضمرة ص ١٧

منه في شكل حروف مستديرة في شكل عمودي دون مدس
الداخل ص ٢٥٣

في تصنيف المحور التي قامت عليها القصائد في الشكلين العمودي والحر، فإنه
من الممكن وضعها في الجدول التالي.

النور	في الشعر العمودي	النسبة	في الشعر الحر	النسبة
الكامل	٧	٪٣٥	٢٤	٪٦٣,٢
الرمز	٢	٪١٠	٩	٪٢٣,٧
البسيط	٣	٪١٥	-	-
الطويل	٢	٪١٠	-	-
الفرج	٢	٪٥	-	-
المعارج	١	٪١٠	١	٪٢,٦
الخفيف	٢	٪٥	-	-
الوافر	١	-	-	-
السرعة	-	-	١	٪٢,٦
المرح	-	-	٢	٪٥,٣
الرمز: حسب	-	-	١	٪٢,٦

ومن هذا جدول يبرر عدة ملاحظات هامة

(١) انحصار الأوزان التي قامت عليها القصائد في الشكلين العمودي والحر على
أحد عشر بجزءاً من مئة ستة عشر بجزءاً وهي كل أوزان الشعر العربي. وهذه المحور
الأحد عشر هي: الكامل والرمز والبسيط والطويل والخفيف والمرح والمتقارب
والمرحز والسريع والخفيف والوافر

وهذه القصيدة جمعت بين الشكلين العمودي والحر وهي قصيدة: المدكرة
عشرون من مذكرات بشار لشاعر محمد الفايز (العودة إلى الأرض)، فقد جمعت

عم سحور وتحلل عناصر بعض القصائد التي جاءت فيها للوصول إلى أسرار ملامح علامة بين الموسيقى والمصنوع.

الكامل:

احتل وزن هذا البحر أغلب القصائد في الشكبي العمودي وآخر وقد كان هذا بحر دائماً موضع السبق في الشعر العربي قديمه وحديثه، فقد كان يحتل المكانة الأولى من الشبوع والانتشار بين البحور البسيطة في كل عصور لشعر العربي، وكان يحتل نفس المكانة بالنسبة للبحور الخليلية كلها في العصر الحديث، أما في العصور السابقة فلم يكن يتجاوز سوى بحر الطويل^(١). وتأتي غلبة هذا البحر في الشعر من عرود بعده جوانب إيقاعية «مردداً إلى كون وحدة إيقاعه (متفاعلين) تعد من وضح ملامح وحدات الإيقاع ظهوراً. بدت تكون من خمسة مقاطع منها ثلاثة قصيرة (م. ت. ع.) واثان متوسطان (فا - لن) وذلك مدى ما يمكن أن تبغى وحدة إيقاع سطحه من طول رمي. - يضاف إلى هذا أن وحدة إيقاع الكامل لا يعرض لها من الراحات الشائعة سوى لون واحد هو إسكان ثانياً المتحرك (الأصهار) ومن هنا سبب لنا مدى ما يتمتع به الإيقاع المتولد عن تكرار هذه الوحدة من بروز وجلال

(٢) غلبة البحور البسيطة أو الصافية على القصائد في الشكبي، والبحور الصافية هي البحور التي تقوم على تكرار تفعيله واحدة، ومنها - في القصائد السابقة - بحر الكامل والبرمل والمتقارب والرجز والمزج والوافر والخب، فحلت نسبة هذه البحور الخمسة في الشكل العمودي (٦٥٪)، وفي الشعر الحر (٩٤,٨٪). في حين جاءت بحور مركبة، بني بوم على بكر وسعدين مثل الطويل والبسيط والسريع والخفيف بنسب قليلة مقارنة بالبحور الصافية فقد حلت في الشكل العمودي بنسبة (٣٥٪)، وفي الشعر الحر بنسبة (٢,٦٪).

(٣) هناك بحور استأثرت بأعذب القصائد في كل من الشعر العمودي والحر مثل بحر بكمل، حيث استأثرت بنسبة (٣٥٪) في قصائد الشعر العمودي وبنسبة (٦٣,٢٪) في قصائد الشعر الحر، ولبه بحر الرمل فقد حصي بأعلى نسبة في قصائد الشعر الحر بعد بحر الكامل وهي: (٢٣,٧٪)، وبحر البسيط في قصائد الشعر العمودي حيث حصي بنسبة (١٥٪).

(٤) ثم تأتي بحور وردت بنسب أقل من سابقتها مثل: الطويل والمزج والخفيف، حيث ورد كل منها بنسبة (١٠٪) في الشعر العمودي، والرجز حيث ورد في الشعر الحر بنسبة (٥,٣٪).

(٥) أما البحور التي حصيت بأقل نسبة في قصائد الشكبي فهي: المتقارب والوافر في العمودي (٥٪)، والمتقارب والسريع في الحر (٢,٦٪).

(٦) وفي قصيدة وحدة من الشعر الحر، وهي قصيدة «الحب والمواشي السود» لعري الفصبي. مجد المزج بين بحر من بحور الشعر هما الرمل والخب. حيث قامت القصيدة في حركتها الأولى على بحر برمل، وفي حركتها الثانية على بحر الحب أيضاً هناك قصيدة واحدة جمعت بين الشكل العمودي والحر، وهي قصيدة العودة إلى الأرض، محمد القاب، حيث تشكل الجزء الأول على بحر الرجز حرًا. والجزء الثاني على بحر المتقارب عمودياً.

بلت هي أهم الملاحظات التي نستخلصها من الجدول السابق، ويبقى أن نتناول

(١) علي عشري ريد موسيقى لشعر الحر ماحسب، كلفة در العلوم، جامعة القاهرة ٩٦٨

ويرجع كذلك جدول مطور وراى الشعر العربي الذي أوردته السيد محمد النجراوى في رسالته «حسب القصيدة في موسيقى الشعر عند جماعة أبو نؤل» ماحسب، بكتلة لأدب. جامعة القاهرة

«هذا الجدول يرصد تطور أوزان الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث عند جماعة أبو نؤل»

وفحامة (١) وقد أشار حارم القرطاجي في هذا سحر خيرة ، محمد بك من خيرة
 حسن طراد (٢) ويقول عبدالله الطيب عن الكامل ، أنه من أكثر مجوز الشعر
 حبيبه وحركاته وحققه بحر الكامل عبائة مختصة . أعني عبائة برسمه موسنة
 خالصة لموسيقى وللشعراء في الأداء بواسطته مذهبان . الفحامة والجراحة . هذا
 مذهب ، والرقعة والبطف هذا مذهب آخر (٣)

وإدعاء في قصائد أبي حناء على وزن هذا البحر في المادح التي من ثدي
 بحده قد سدت الميرت لا فحامة لبحر بكامل سوء في قصائد الشعر لعمودي .
 قصائد الشعر بحر في حسي الفحامة وجراحة ، ثم الرقة والبطف فأعجب قصائد الشعر
 لعمودي التي استخدمت هذا الوزن كانت تعجب سوطى في ماضيه وحاضره . لماضي
 في علاقة لسان الخليلي بقديم البحر وملاحم لانتصر الي أنزلها هذه علاقته .
 وحاصر في جوار المنصر الطبيعي يمتد على ساحل البحر وقد ساعد احبار وزن
 بكمن في هذه القصائد على برار هذا الموقف في ررب الرصد المحتمة التي بعد
 اشعر من خلاها لتحسيد مشاعر الفرح والاعتزاز في التغي بالوطن .

مثال ذلك قصيدة « بحر الزمرد » للشاعر مبارك بن سيف ، حيث تقوم تفعيلات
 بحر انكمن بمحاولة تحسيد مشاعر لاعتزاز سوطى من خلال حزنات صورة البحر ،
 ذلك عن طريق التندق في تناح هذه حزنات تداء من الصورة الضيعة لبحر
 والتي جاءت في بداية القصيدة ، إلى زوايا العودة إلى الماضي وما تحمله من ملاحم
 لانتصر في علاقة الانسان بالبحر ، يقول الشاعر في بداية القصيدة :

أله ، فسك كعنجد بتفحمر والغانيات بعشق درك تحور

حدثت على لأمره م حور
 عصف رشع رشع
 بعد من حسن حمان عباس
 وجعل له ما ليس صبيها
 لايس كمنور في أطرافه
 حقائق شفاء عصف رشع
 والقطر في دماء لجك جوهر
 الخيد عقيد والدراع مسور
 فداء من لون الزنجد أخضر
 والقرمزي على الصخور محسور

ومن ملاحم الصورة الطبيعية للبحر تستقل أبيات القصيدة إلى الماضي البعيد
 وملاحم فخر الشاعر بهذا الماضي ، حيث يقول الشاعر في بيت تالته

كم من حضارات شهدت عبادها بل أنت دوما للحضارة محور
 كم من غزاة قد شهدت قلوبهم صدوا على أعقابهم وتقهقروا (١)

ويجد أن إبداع الموسيقى في الأبيات قد ساعد على برار مشاعر لاعتزاز سوطى .
 بوصوحها واحتوائها على ملاحم الجراحة والفحامة ، وذلك عن طريق محي ، صيغة بحر
 لكامل (متفاعلين) تامة في الشطرين ، إضافة إلى تلاحق الجمل وتناحها يستعمل و و
 انعطف في بداية القصيدة على مدى ستة أبيات بشكل لم يدع مجالا للتوقف . هذا
 الترابط بين الجمل ، وقيامها على الصيغة التامة لبحر الكامل أضفى ذلك الاحساس
 بالجراحة والفحامة ، وهو ما يرمي اليه الشاعر في قصيدته سواء في الأبيات التي تصف
 جمال البحر ، أو في باقي القصيدة حتى ينتقل الشاعر إلى المحر بالمضي

وفريب من هذه القصيدة قصيدة « بلد الشراع » (٢) ، « وجزائر اللؤلؤ » (٣)
 لشاعر أحمد محمد الخليفة ، حيث نجد ذلك التناسب بين إيقاع تفعيلات بحر الكامل
 وتميزها - في جانب آخر - بالجراحة والفحامة . وبين الموقف الذي تطرحه القصيدتان ،

(١) عبي هشري ريد : موسيقى الشعر البحر ص ٢١١
 (٢) حارم القرطاجي : مهاج النماء وسراج الادباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخرجه ط -
 المكتبة الشرقية ، بوس ١٩٦٦ ، ص ٢٦٨
 (٣) عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم إشعار العرب وصانعتها ط - دار الفكر ، بيروت ، الثانية ١٩٧٠
 ص ٢٤٦

(١) بحر قصيدة كمنه في ديوان مبارك بن سيف الليل والصباح ص ٨٥ - ٩٠
 (٢) بحر قصيدة كمنه في ديوان الشاعر بقاما العبدان ص ٩٠ - ٩٢
 (٣) بحر قصيدة كمنه في ديوان الشاعر القمر والنجيل ص ٥٦ - ٥٧

وهو اعتزاز الشاعر بوطنه من خلال الصورة الطبيعية للبحر والشاطئ والشرع .
التي تنلونها ملامح الاعتزاز بماضي العوص وعلاقة التحدي والانتصار بين الانسان
بقديم والبحر فهناك ردس قديم بين الجانبين الأول - صور البحر والاعزاز
بالوطن وما يتصله من تدفق وجراة في اللفظ والمعنى وانطلاقها صورة البحر وحركة
الموج بتدفق والشرع... والجانب الثاني - بحر الكامل ووحدته الموسيقية التي تتميز
بالتدفق والتدريج وإيقاعها بدفاعة والجراة . ويجد هذا الساس من عرفت القصة
وبحر نكامل في قصيدة « النيل » للشاعر أحمد شوقي^(١) . وفي تجربة منه مكانه
تحتوي ملامح الاعزاز بالوطن من خلال « النيل » والخصائص السالية التي تمت على
صفه ومطلع هذه القصيدة يقول

من أي عهد في القري تتدفق وبأي كف في المدائن تعقد
ومن السماء نزلت أم مجرت من عل الجنان جداولاً تترق

وبلاحظ في أبيات أن ذلك التدفق والسبب في تابع احمل قد ساعدت على
إبراره تفعيلة بحر الكامل وإيقاعها المتدفق ، « بما يجعلك تحس حركة الموج الذي
يلاحق بعضه بعضاً ، وهذا ما يؤكد أن الإيقاع أو (موسيقى الشعر) لا تأتي عند
الشاعر بعقري وفاقاً أو عسداً ، أي نتيجة تداعل حدتي بين الذات والموضوع . يجعل
شاعر يدرث طبيعته الفسه نوع لايقاع الموسمي بدى يتلاءم والمخو العام لبحره
القصية »^(٢) .

وفي قصيدة « من بلاد المولو » لمحمد الماير ، نجد جانباً من تأكيد العلاقة بين
موسيقى بحر الكامل والمصور فمشاعر البحر والاعتزاز التي شكبت هذه القصيدة
سبها حنن بحر الكمل وموسمها سميرة الحواء والقحامة وقد معاوت لكلم
استقاة في الأبيات التي تنفق وموقف الفخر والاعزاز مع تفعيلات بحر الكامل ،
كقول الشاعر في بداية القصيدة

(١) أحمد شوقي الشوف ح ٢ ص ٧٧ - ٧٨
(٢) طه وادي شعر شوقي ، الصائي والمرحمي ص ٣٧

كتنان دملك واحدة معطار وأجاص يحرك مكر ونهار
يا موطن المولو الذي عنت له من أمس أسس سواحل وبحار
يا ساحل لغيرر حيث سعد من الحصار كأنها الافار
يا قصه لبحار في حلال لما رمنه إلى الحار قفار^(٣)

فجد أن أسلوب البدء في الأبيات . يا موطن المولو يا ساحل لغيرر . يا
قصة البحار .. وصيغة الجمع في : سواحل ، وبحار ، وسفينة ، وأقهر ، وقصر ،
وحلاله .. وكلمات مثل تهيب ، ودوي ، وهدار ، مجده قد تأسس ودلت
التدفق الصاخب في إيقاع تفعيلات بحر الكامل

هذا هو الجانب الأول للايحاءات التي تجسدها الإيقاعات المتكررة والمتلاحقة
لبحر الكامل ، أما الجانب الثاني لايقاعات هذا البحر وهي « الرقة واللفظ » والتي
أشار إليها عبدالله الطيب^(٤) ، فجد مثلاً عليها في قصيدة « جريرة اللؤلؤ » لعازي
القصبي فني هذه القصيدة يلاحظ معانة العربية في الرحيل عن الوطن تسبب في
شني ، من الثاني الرسم يتناسب ومشاعر الحزن التي تطلعي على الشاعر ، وجاءت تفعيلة
بحر لكامل (مساعل) لتساعد على إبرار هذا الموقف ، حين يقول الشاعر في بداية
القصيدة

اليوم والأحلام صائفة مددة الشاب
والعمر أشلاء ممزقة بأنياب السراب
اليوم إذ حان الرحيل وهمت في دنيا اعترابي
ومضى شرعي واهن خفقات يبحر في نصاب
اليوم سكرني وتركي وحيدا للعداب^(٥)

(١) حمد بندي من الدحل ص ٥
(٢) عبد الله طيب ، أشعار العرب ج ١ ص ٢٤٦
(٣) عازي قصبي اشعار من حوائر اللؤلؤ ص ٧

وحدد الصيغتين مدته ووزنه لئلا يحرك كدمن (متفاعلات ومتفاعلات) سهلاً جميع
ظهور القصائد في مذكرات بحار التي جاءت على وزن هذا البحر، كما أنهت الصيغة
المرفوعة (متفاعلات) ابابت قصيدة غازي القصبي «جريدة الدستور» والتي سبقت
الإشارة إليها، في حين أن القصائد الأخرى في الشعر العمودي والتي احتوت مشاعر
البحر والاعتزاز بالوطن، لم تأت فيها هاتان الصيغتان، وهي إما أن تنتهي جميع
أبياتها بالصيغة الثامنة (متفاعلات) ^(٢) أو بالصيغة المقطوعة (متفاعلات) ^(١) أو بالصيغة
الخامسة (مفاعلات) والصيغة الخداه المعصورة (مفاعلات) ^(٣)، مما يؤكد جانب الإيجاز اللدني

(5) $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$ = احتمال أن يهبط المطر في كل من القاهرة والاسكندرية معاً
المحتوى من البراح $\frac{1}{4}$

أما قصائد الشعر الحر فقد جاء أغلبها كذلك على وزن بحر الكامل، حيث نجد أن تسع عشرة مذكّرة من مذكرات بحار - من بين عشرين مذكّرة - قد جاءت على وزن هذا البحر، صدق في حسن قصائد شعراء حرس وفي حين كتب عبد القصائد شعر العمودي التي جاءت في هذا البحر قد حملت إحياءات الفخامة التي تتناسب ومعاني البحر ولا عيب - من قصائد شعر حر في هذا بحر - أن مذكّرات بحر على سبيل المثال - قد خلّفت وراءها معانيه سحرًا نادرة في ما حبا ألقى بصروفه التي تخطّه. وبعد الموقف ستنبئ شئ من السامع وثاق، وخاصة في رصد لمعاناة النفسية، مما يجعل هذه القصائد تقبل إلى الجانب الآخر في موسيقى بحر الكامل، وهو مناسبة موسيقى هذا البحر للمصامير المتأنية. وناخذ نموذجًا لها من قصائد مذكرات بحار لمحمد الفايز، وهو المقطع الأول من المذكّرة العاشرة. سنرى شعور على لسان سببحار:

عربان في الأعماق أو في بطن حوت

(١) على عشري رايد و عوسمى الشعر اخير ص ٢١٦

بحر كمال - الجحمة والفحمة، والتأني والتأمل. «الكامل» رغم حلقه إيقاعه وفخامته يشتمل على لون من البطء والأناة تنبئة لطول وحدة الإيقاع فيه، ولا تتأخرا على صوتين ساكنين على الأقل من الممكن مقببتهما بحركات طويلة، وفي إمكان الشاعر إبراز هذا البطء، وهذه الادة عن طريق الاكثار من الحركات الطويلة. ومن ثم فإن الاكثار من الحركات الطويلة في قصائد الكامل يساعد أولاً على حلحلة تلك السطرية التي تطغى على الوزن من ناحية، ومن ناحية ثانية يفتح مجالاً واسعاً للمصامير التي تحتاج إلى لون من التأمل المتأن. في نفس الوقت الذي يتسع للمصامير التي تحتاج إلى إيقاع فحم بحلحل^(١).

الرمل:

ما ينادى عن بحر كمال يدل على بحر رمل في وضوح يضاعف وحديهما لتعجب وتبهم وعدهم - الذي - بعده أعرض في لضم، لأن هناك حلالاً في مضارع بن بضمه، بكسر (مضارع)، وتفعيلة برن (فاعلان) فسم سالف بضمه بحر كمال من ثلاثة مقاطع قصيرة، ومفطعين متوسطين، تتألف تفعيلة بحر الرمل من ثلاثة مقاطع متوسطة «فا - لا - تن»، ومقطوع قصير «ع م»، ولا ريب في أن هذا الاختلاف قد أدى إلى اتساع بحر الرمل للتأمل والعاصفة الممتدة بدرجة أكبر من بحر كمال. وقد أشار حارم القرطبي إلى هذا البحر بقوله: «... فأما المديد والرميل فسمها بن وضعف»^(٢) ويقول في موضع آخر: «... وللرمل لين وسهولة»^(٣).

(١) غني عشري، ريد - موسيقى الشعر، ص ٢١٣

(٢) حارم القرطبي، مهراج البحار، ص ٢٦٨

(٣) حارم القرطبي، المرجع السابق، ص ٢٦٩

ومعد هذه السمة في قصائد البحر التي جاءت على وزن بحر الرمل، فسم شمس قصائد بحر الكامل بمجالات العجز والاعتزاز وما تنطصه من حلحلة لإيقاع وفخامته، ومعدلات التأمل والعاطفة الحزينة التي أبرزتها الصبغ المدالة والمرونة هذا البحر، ملاحظ أن قصائد البحر التي جاءت على وزن بحر الرمل كانت في أغلبها تصويراً لعاطفة حزينة سواء في الشكل العمودي أم البحر. فسم قصائد شعر عمادي إلى جاءت على هذا الوزن، قصيدة «الثاء» حبة القريبي، حيث تقول الشعرية في مدد - بنت -

مركب الحزن على مرسى الغروب
جاءك اليوم بمحروم غريب
ضائع في وحشة الليل الرهيب
هذه الوجد فتاق للمعيب^(١)

بعد برزت تفعيلة بحر الرمل بامتداد المقاطع المتوسطة فيها مشاعر الحزن بترتيب، وحاً، مديين في التفعيلة الأخيرة (فاعلان) لكي يتعاون مع الوحدة الموسيقية (فاعلان) في تحسيد الامتداد في مشاعر الحزن والصباغ

أما قصائد الشعر الحر التي جاءت على وزن بحر الكامل، فقد كانت جميعاً، رعد لمعاناة البحار القديم مع البحر بصورها المدية والمعنوية وما تعكسه من آلام نفسية. لذلك فقد ناسته تفعيلة هذا البحر بإيجائها ترتيباً وامتداد. ومن هذه القصائد قصيدة «أنين الصواري» لعلي عبد الله خليفة وتصور هذه القصيدة حزن العبد عن الشيخ وأمه وهو يرفب إبحار رحلة جديدة من رحلات الغوص، حيث يتألم أمامه معاناته مع البحر بدءاً من الطفولة، ثم فقدان حبه في الحياة لأخته تداً لقصيدة يقول الشاعر على لسان البحار:

(١) مراح القصيدة في كتاب ليلي محمد صالح أدب المرء في الكويت، ص ٣١٥

حفظه الوفن « عودة معترب »، وقصده عاري القصبي أعسة لحبيح .
« قصيدة عبدالله العنبي » المرقأ الأخير .

وقد أشار حارم القرطاجي إلى هذين البحرين بقوله : « العروض الطويل تجد فيه
أدأ بهاء وقوة، وتجد في البسيط سبطة وطلاوة »^(١) ويجمع عبدالله الطيب بين سمات
هذين سحرين في كونها « أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أمه وجلالة، واليهما
يمد أصحاب الرصاة »^(٢) ويقول في موضع آخر « وحقيقة الطويل أنه بحر الجلالة
والنبالة والحد »^(٣)

وحين نعود إلى القصائد التي جاءت على وزن هذين البحرين نجد بعضها يتمق
مضمونه وسمات الإيحائية السابقة لأوران البحرين وبعضها يختلف. فقصيدة محمد
نميز « التنوير الكبير » ترسم بحر الشاعر بماضي العوص في المنطقة، وصور انتصار
العواص القديم عن تحديث الواقع من حوله، ولذلك حدث شيء من التاسب بين
مضمون القصيدة وسمات بحر الطويل في الرصاة والحد، يقول الشاعر في هذه
نقصده

أعد دكر شطان مطررة زرقا وثامها لما شدا مثقلا عشقا
أعد دكر بخار بلبيل بحاره إذا احتشدت ظلهاؤها شقا
أعد دكر غوص تهاوى لقعه كأن به رعم العرا علما أرقى^(٤)

وقد ساعدت كلمات لمحتارة في الأبيات على إبراز سمة الرصاة والحد
تفعيلات بحر الطويل، وهي ذات السمة التي قصد إليها الشاعر في فخره بماضي
موطبه، مثل تكرار جملة « أعد دكر » في ثلاثة أبيات الأولى في القصيدة، وكلمات

(١) حارم القرطاجي المرجع السابق ص ٢٦٩

(٢) عبدالله الطيب مرشد إلى فهم أشعار العرب ج ١ ص ٣٦٢

(٣) عبدالله الطيب المرجع السابق ج ٣ ص ٤٢٩

(٤) محمد الفايز النور من الداخل ص ٩٧

من : احتشدت، وظلهاؤها وشقها شقا، وتهاوى لقاعه، وعلمنا أرقى . من جانب
آخر فقد ساعد اشتغال بحر الطويل على تفعيلين تكرران مرتين في كل شطر (معوين
معدس) وما مخوياته من توزيع في المقاطع القصيرة والمتوسطة، ساعد على إفراح
بجمال أمام الشاعر للتفصيل في مواقع الحد والرصاة التي تنظم على وزنه، مثلما رأينا
حلحلة الإيقاع في بحر الكامل وماسستها - في جانب منها - لمثل هذه المعاني

أما القصيدة الثانية التي جاءت على وزن بحر الطويل، وهي قصيدة « الصيد »
لعبدالله سنان^(١) فإنها ترسم معاناة الصياد بشكل يبعث على الشفقة، وهذا مضمون
يبتعد عن الرصاة والحد أو الهاء والقوة التي ذكر أنها من سمات بحر الطويل. كذلك
من الخصائص التي جاءت على وزن بحر البسيط تصور جسمي معاني رومسية تحكي أم
عربة وشوق العودة إلى الوطن أو إلى ما يقضي على مسسات هذه «عربة»، وهي معاني
يصبب مصامين أقرب إلى الرقة من التناول، من هنا فهي تبتعد عن سمات الرصاة
والحد التي يروحي بها بحر البسيط ونطويل، التي أشار إليها بعض النقاد ولعبت - من
جانب آخر - بكون أقرب إلى الإيحائية التي أشار إليها حارم القرطاجي في قوله .
تجد في البسيط ساطة وطلاوة^(٢) فعدي بقصبي في قصيدته « أعسة لحبيح »
يصور فرحة العودة إلى أرض الخليج، وشاعر في كل بيت من هذه القصيدة يرسم
صورة جزئية تميز أرض الوطن، وما استطاعت أن تقضي عليه من معاناة العربة
والخون لدى الشاعر في استعادة عنه، من أبيات القصيدة قول الشاعر موجهاً الخطاب
إلى الخليج

أبيت أرفأ معدي مع عمر يا ساحر الموج والشيطان واخر
هديتي رعننا شوق وأعسه جلتها كل ما عانيت في سفري
نسبت امرح فوق برمن أشبه عن ذكرياتي القدمى عن هوى صفري
عن الحناء ادماها أكسب عن اللسان مشباها على الوتر

(١) عبدالله سنان معاني خضج ص ٥٦

(٢) حارم القرطاجي مرجع السابق ص ٢٦٩

أمر الشاطئ العادي ماوقفه ... وأناديه إلى المر
أقول شاعرت الخراب - تذكره ؟ ... حلم بالأصداق والبر
من بعد أن درج الدنيا لها فمحت ... له الشواطئ إلا مرفأ الصجر
ولحت بها أوراق عيسى فسطفت ... أشقة بحور ... في المطر (١)

فجاءت تمنينا بحر السط : مستعلن فعلن ، وما تحوانه من مقاطع متوسطة
وقصيرة لبرر ملامح فرحة الشاعر بعودته إلى وطنه في نبيء من المرح المسامح لدلت
فقد لجأ الشاعر إلى الصيغة المحوطة : متعمن ، فعل ، في أغلب أبيات القصيدة
لتحفيف من امتداد المقاطع المتوسطة فيها ، وتحويلها إلى مقاطع قصيرة لا يراز تلاحق
صور العرحة

الهرج والمقارب :

يسبق هذان بحران في علبة الترم والتشبية على تعميلاتها ، صيغة المرح تطلب
قولاً مرصلاً طبعاً تسيطر عليه فكرة واحدة ينمى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق
وحميد بن سنان (٢) كذلك فإن المقارب ، أقل ما يقال عنه أنه بحر بسط العم
مطرد شعاعيل مسبب طلي الموسيقى (٣)

وفي قصائد البحر جاءت قصيدتان على وزن المرح من الشكل العمودي ، وهما
قصيدة أحمد محمد خلفه : أشودة الغواص ، وقصيدة عيمة زيد الحرب ، الشاطئ
الأوراق ، وقصيدتان على وزن المقارب هما ، قصيدة : ونعطين كالبحر ، لغاري
نقصبي في الشكل الحر ، وفي لشكل العمودي قصيده مبارك بن سيف : مسافر على

(١) غاري القصبي معركة ملا رية ص ٨٦

(٢) عبد الله الطيب المرشد في فهم أشعار العرب ، ج ١ ص ١٧

(٣) عبد الله الطيب المرجع السابق ج ١ ص ٢١٢

... في هذه القصائد جميعاً يقترب من إبحاءات أوران هدير
... للشاعر أحمد خلفه جاءت على لسان غواص
والانصار في علاقته بالبحر حتى ينمى بها في صور متنوعة على
مدد القصيدة كلها ، يقول الشاعر :

لنا الغواص في البحر حليف الجد والصبر
أعيش مع الرياح الموح في كبر وفي فر
أنا ابن الموج والأسواء والظلمة والعجر
أنا من ضارع الريح وعنى أول الدهر
سير سبقي في الليل بين الموج والصخر
سير كأنها من دمنمات الريح لا تدري (١)

ويوحى حركة تعميلات وزن المرح في أبيات القصيدة مع مصمومها العام ، حتى
كما نقل لنا ندافع الموج واطراده في صورة مسانة ، مما جعلها تتلاءم ونشوة
لاستمر التي ينمى بها الشاعر على لسان الغواص

نجد هذا الترم أيضاً في قصائد بحر المقارب ، فهي قصيدة : مسافر على أمواج
حنح ، المبارك بن سيف ، نرى اطراد ملامح فرحة الشاعر بعودته إلى أرض الوطن ،
وبذلك جاءت تعميلات هذا البحر وتكرارها أربع مرات في كل شطر مجسدة لتلك
الحمة . يقول الشاعر في هذه القصيدة :

تعالني كنحس حبيب حبيب
وشط على المائجات رحيب
أدس شمس كعاد ...
وناس كأوراق زهر رطيب

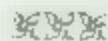
(١) حمد حمد بن علي بن حبيب ص ٢٩

بعد الدقة إحدى الشروط الضرورية التي غير الشعر، ومن التعريفات الشائعة
بأنها حرف الودي، أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل سطر، من أبيات
قصيدة^(١). وقد عرفها الخليل من أحد بقوله: «إيها من آخر حرف في البيت إن
ساكن يلبس من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»^(٢) وهي في تعريف
البيت إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة،
كروها هذا يكون حراً هائماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة العواصم الموسيقية
مع السامع ترددها. ويستمتع عقل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات رمنية
معتدلة^(٣).

من هذه التعريفات يتبين أن هناك عدة سمات تميز القافية وتمسحها أهميتها
حسب داخل القصيدة. وهذه السمات تنقسم إلى سمات خاصة بالجانب الانفعالي،
والسمات الخاصة بالجانب الانفعالي الذي تبرزه القافية يبدو من
أصوات معينة، ذلك التكرار الذي يحدد بدوره شعراً
سريعاً. فإذا كان الوزن الذي تقوم عليه القصيدة يؤدي إلى شعور
بالوقع من جانب القارئ أو المتلقي، فإن القافية من جانبها
تعمل على تحديد هذا التوقع بشكل أكثر وضوحاً. وقد ساعدت هذه
السمات على تحديد الشعر في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية يكاد يصح التحديد
بأنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية يكاد يصح التحديد

من حيث أن هذا الشعر بعد مسحه من رأسه في بعضه شعر
في جميعه. خاصية هذا الشعر، يصحح به شعر كذا كذا في البيت
وهو شعر من معنى واحد. في ذلك لا يخفى. أي على حساس في خاص شعر
لا يربط لا شعر، شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
سليم في معنى قصيدة. في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
يقوده به معنى شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
قصيدة. بل هي تكرار نفسهم في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
شعر التي أشار إليها بعض النقاد

وهذا لا شك أنه شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
بحرص على هذه خصائص الشعر، ومبراته. فالموسيقى في الشعر ليست زاوية فيه
وحسب، وإنما هي الأساس الأول الذي به يصحح الشعر شعراً. وعلى هذا فإن
الموسيقى والوزن العروصى بتعبير النقاد والمقويين القدماء عنصر هام فيها. تعطى
شعر بعض أسرار امتيازها، بل هي التي تحدد الشعر عما ليس بشعر، وحاول أن شعر
مقتطعة شعرية، فمجرد البيت كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
فقد شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر كذا كذا في البيت شعر
بكتبة في البيت



وهذا التكرار، ومن ثم الشعور بمتعة التوقع يؤدي أيضاً إلى إحداث نوع من الوحدة النحوية تشمل أجزاء القصيدة، وتحقق من خلالها جاساً من حواشي الوحدة الفنية في القصيدة وإذا كانت «لغة الموروثة المنتظمة تحقق اقتصاداً في الإنشاء ولتجهد العمل»^(١)، فإن القافية داخل هذه اللغة الموروثة تقوم بإبراز زوايا صوته خاصة تعمل على جمع مسارات القصيدة في مسار واحد ومستظم يثير بدوره سواد متلفي، ومن ثم يركز الجهد العقلي الذي يبذله في تتبع انفعال الشاعر بين أبيات القصيدة هذه العمليات كلها من وحدة النغم المتصل، وتركيز الاسماء تحقق جاساً هاماً من حواشي ارتباط بناء القصيدة في وحدة متكاملة

وهناك سمات خاصة بالجانب الموسيقي الجمالي للقافية، ومن هذه السمات ما

ين

(١) أن تكرار مقاطع صوتية معينة في نهاية البيت أو السطر الشعري يبرز إيقاعاً خاصاً يمتد حتى آخر القصيدة، وهذا الإيقاع المطرد يقوم - من جانب آخر - بعملية تنظيم شاملة لجريئات اللغة داخل القصيدة، «فالقافية تنظم للأبيات». ولولا القافية لكان ترجيح مدة المقاطع الذي يميز النعات الحديثة سيلاً إلى ترجيح مدة البيت نفسه... فالأدب تلمس معاصيل الحمل دون أن تستطيع اكتشافها، وتفضل تحجب في هذا المعنى، توجس اللحن دون أن تقصص عليه. فإذا جاءت القافية أدخلت على هذا الانسجام العدمي نظاماً وغمرته بالنور، فإذا نحن نستشف في القصيدة تقابلاً بين الأجزاء وارتباطاً متبادلاً، كأن قوة جاذبة قد شددت الأبيات بعضها إلى بعض، وجعلتها تدور جميعاً في فلك واحد على نظام الحركات، وعلى تناسق يذكر مما كان الأقدمون يسمونه موسيقى لأفلاك^(٢). وهذا التنظيم الإيقاعي الخاص يمنحنا المتعة الموسيقية التي نشعر بها وراء قراءتنا للقصيدة

١٢ - سكر... مستمع لحروف معينة - تشكل القافية - في آخر البيت... شعري يشعروا - إلى جانب متعة الإيقاع - متعة الجرس الصوتي، والجرس إنما هو انسجام بين النغمة الأساسية والأصوات الثانوية^(١) وهذا الانسجام بين الحرف الأساسي وهو حرف الروي، وبين الحروف الأخرى - سواء أكانت حروف القافية أم الحروف التي تشكلت منها أبيات القصيدة - يخلق ذلك الجرس الذي كانت تشافة سراً في أبهى هذه سمات الموسيقى لأصوات وهي ناسع وفقاً لنظام معين شبه بالصدى، ولكنها صدى لا يرجع صوتاً عادياً بل صوتاً موسيقياً، ترجعه وفقاً لاسماع وزرر وهذا الرجوع لا يحوي في ذاته من فتنه أصف إلى ذلك أنه كان لكل حروف من الحروف الصوتية جرسه الخاص، فإن تنوع الحروف الصوتية التي تتألف منها القوافي يكون أشبه بتنوع جرس الآلات الموسيقية^(٢).

(٣) وهناك وظيفة أخرى لهذا التكرار ينصح في أن جمال القافية يكمن في تشابه الصور واختلاف المعنى ونست القافية سوى نموذج مركز مكثف مدعة يشعر كدها التي يعتمد أساساً على التوازي في سببها العميقة فالإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من المقامات المحددة، والتدوير يعود على تكرار حصص من الإيقاعات والقافية كدس. إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات أو الأفكار، وكلها كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نعمته تولد عنه توار قوي بين الكلمات والمعاني^(٣).

ومن هذا كله يبين أن للقافية دوراً هاماً في تحقيق موسيقى الشعر، وتأكيد بعض سماته الفنية. وسوف نحاول دراسة طبيعة القافية في الشعر الذي نتناوله بالدراسة، والور الذي تقوم به القافية في منح القصيدة سمات وحدة متكاملة

(١) جان ماري جويو المرجع نفسه ص ١٧٧

(٢) جان ماري جويو المرجع نفسه ص ٧٧

(٣) صلاح فضل نظرية السائبة في النقد الأدبي ص ٣٩١

(١) جان ماري جويو مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٦٨

(٢) جان ماري جويو المرجع السابق ص ١٧٧

ما قصد الشكل العمودي ذات القافية المتنوعة فقد جاء بمربع قصيدته
يقوم على أساس المقطع المتعبر داخل القصيدة. وبالتالي تعتمد على قافية متعبرة في
كل مقطع^(١)، والقافية المتعبرة معرودة أو مردوجة في عدد من مقاطع القصيدة
عصر يوشك أن يكون لازماً للشعر الرومانسي الذي عرفناه في العمر الحديث سدوقه
الذي لم يعد يسهل إمساكه في حدود البيت، وقلقه الذي يدفعه إلى التغير مستمر.
وشوقه سهم الذي يجعل اللحن ذا المفتاح المزدوج أداة شديدة المناسبة له^(٢)
ونافية في هذا النوع من القصائد تقوم بوظيفتها الفنية من خلال النوع الذي شح
بشعره من حربه لا سجد به بقية الوحدة وهذه الوظيفة تصح في توافق
الذي يحدث بين تعبيرات الموقف الذي يعبر عنه الشاعر والقافية في كل ملمح من
ملاحم هذا التعبير فالمدح بوحدة في كل مقطع تجمع روايا بعض الصور الحركية
في رصده شعر، والمدح بسورة في مقاطع كئي جمع روايا بصورة كئيبة في
قصيدة ومن هنا فر وحدة ساء الكئي في لقصيدة ذات التوازي المتنوعة تأتي من
تنوع لوحدة من خلال التنوع، بينما ظهرت هذه الوحدة في القصائد ذات القافية
الواحدة من تنوع النوع من خلال الوحدة. ففي قصيدة «جزيرة اللؤلؤ» للشاعر
عاري بقصبي نجد ست مقاطع كل مقطع يتكون من خمسة أسات تغرد بقافية مختلفة
والمقطع لأول قافيه «الداء» والثاني «العين»، والثالث «بناء»، والرابع «اللام»،
والخامس والسادس «الهاء» وليبيان دور القافية بأخذ المقطع الأول والآخر منها،
حيث يقول الشاعر في المقطع الأول:

(١) القصائد ذات المقطع هي

- ١ - غازي القصبي جوده الموز ديوان شعر من حوائر اللؤلؤ ص ٧
- ٢ - جبه العربي الثاني كتاب رب ديوان في الكويت ص ٢١٥
- ٣ - عيسى ريد الحرب الشاهي الاروي. كتاب دابة في الكويت ص ٢٨٦
- ٤ - عبدالله العيسى الزورق ديوان الشعر الكويتي ص ٢٥٧

(٢) شكري عباد موسيقى الشعر ط دار المعرفة، القاهرة، الثانية ١٩٧٨ ص ١٢٩

السوم والأحلام صائغة مبددة الشباب
والعصر أشلاء ممزقة بأنياب السراب
القوم. إذ حان الرحيل وهمت في دما اعتراي
وعصى سرعى ومن حفات نحر في الصاب
سوم سكري وسركي وحده لعدب

ويقول في المقطع الأخير

نصه لاح قد صدك في لوجن يا منامة
موني الخليج أراك زاهية الملامح كائسامة
مرفع عاني وهمتة مهية سلامنة
ونداء مندية مضاوة ترفرف كالحمامنة
يا موطني ذا زورقي أوفى عليك فخذ زمامنة

قافية المصقة في قافية المقطع الأول تنفق مع معاني الكلمات في كل بيت منها وهي
معاني تحوي لشعور امتداد لم العربة والصباغ خطات الرحمن. فوجد التوري -
الذي شكل سبة المقطع - بين الكلمات ومعانيها في داخل البيت ثم بينها وبين الكلمة
التي تحوي قافية السب هي ست لأول تأتي كلمات: «الأحلام ضائعة ومبددة
الشباب وفي لثاني العمر أشلاء» والسراب»، وفي الثالث: «حان الرحيل
وعصى سرعى» والرابع: «من حفات نحر» والصاب»، وفي الخامس: «سركي
وحده لعدب» ونحن نتوقع امتداداً في هذه الكلمات ومعانيها حتى ينتهي المقطع
عند ست معني. لسقل الشاعر بعده إلى مقطع آخر وجزئية أخرى من موقعه لتتوقع
مره أخرى تحولا في كلمات ومعانيها. مع بقاء الصلة بالمقطع الأول وحرثية الموقف
التي تحزبها حلاله فدلت دي لوي بين الكلمات ومعانيها مع معاني القافية الواحدة
في المقطع الأخير ليحمل الخلاص من تلك المشاعر بالعودة إلى الوطن وفي هذا
المقطع جاءت قافية الميم والهاء متسجمة مع مشاعر الفرح بالعودة التي أتررتها أصوات
كلمات ومعانيها داخل كل بيت

وهكذا فإن نوع القافية في القصائد ذات الشكل المقطوعي بشكل وحدة البناء الكلي في القصيدة من خلال الترتيب وواقع التغيير من قبل القارئ، ومن خلال الاستخدام والتوزيع بين القافية ومعاني الكلمات التي يحويها كل مقطع.

ب - القافية في قصائد الشعر الحر:

تبحث بشعر المعاصر من خلال هذا الشكل - حرية أوسع في استعمال لغوي - فقد تحررت القصيدة الحرة من كل نظام مسبق للتنمية، وإن كانت قد التزمت مبدأ النمط في ديد، ولكنها نقاهة الحرة التي سوائت مع الساق النفسي والموسيقى بقصيده، لا يفسد استكملة المحتسنة فلم يكن الشعر يستعني عن لقافية. ولكن يستطيع أن يستعني عن الروي المكرر في نهاية سطور. ومن هنا وجد الشاعر الحديث يسعى عن القافية في صورتها القديمة، لكنه يرمي معه مقابل ذلك نوع من القافية المتحررة، تلك التي ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها ارتباطاً انسجاماً وتآلفاً دون اشتراك مزج في الروي^(١). ومن أبرز أشكال القوافي في هذه القصائد ما يلي:

القصائد ذات القافية المتتابعة:

ويحدث في هذا لشكل نوعان من القصائد هما: القصائد ذات المقطع الواحد، والقصائد ذات المقاطع المتعددة ويحدد الشاعر في هذه القصائد قافية واحدة تسمى حتى آخر القصيدة فمن نماذج قصائد ذات المقطع الواحد التي اتبعها الشاعر فيها قافية واحدة، قصيدة «العمر ومدينة البحار» للشاعر محمد الفايز، حيث تتكرر قافية الراء وتتابع حتى نهاية القصيدة، ويقول الشاعر فيها:

عجر

عجر

قبح من لعجر
قد دحبت مديني سحطف القمر
وتسرق الرحق من براعم الزهر
عجر
عجر
و خارسُ المجدور في محدها
حيثي سحر
لتحرق روما فني عبيك لي
أجل من قمر
وكل ما في الأرض من شر
عجر
عجر^(٢).

وتسمر قافية الراء المقيدة حتى آخر القصيدة، وكأنها في تلازم تام مع تكرار كلمة «عجر»، وهذا التلازم المطرد يبرز الدور البنائي الذي تقوم به القافية في هذه القصيدة. حيث تنبهنا إلى دلالة كلمة «عجر» التي تتكرر حتى آخر القصيدة، والتي تبرز بحار من هذا التدفق السريع للأجناس العربية التي غرت مدينته وغيرت الكثير من ملامحها القديمة. ولإبراز هذا النور استمرت قافية الراء متلازمة مع كلمة «عجر»، وهي بهذا تؤكد دورها الإيقاعي في إقامة وحدة مصدرة في القصيدة كلها.

أما القصائد ذات المقاطع المتعددة والتي اتبعت قافية واحدة، فمن نماذجها قصيدة «ونعطن كالبحر» للشاعر غاري القصبي، حيث يجد بناء القصيدة على قافية «الفاف» في نهاية الشطر الأخير في كل مقطع، بها ترسل نغمة الأشطر ومن مقاصد القصيدة قول الشاعر.

(١) محمد القنبر النور من الدحل ص ٢٩ - ٣٠

(٢) علي عثري دايد موسيقى الشعر الحر ص ٣٦٩

يا امرأة شعرها الموج . يا امرأة
عيناها طيبة القاع . يا امرأة شعناها
سعات القريب

* * *

وتعطين كالبحر يقدف بالعشب
وسؤلوه الرطب والرمل . ياخذني
في تجاوبه الديصات بسر الحياة
الديهي العميق (١)

ولا شك أن اتحاد بقافية في مهية كل مقطع يربط أحراء المقاطع جميعاً ويمسح القصيدة وحدة موسيقية تدعم وحدة المواقف الجريئة التي تطرحها المقاطع، وذلك لأن القافية الواحدة في مهية كل مقطع تثير إشته القارئ إلى إمكانية تكرارها في المقاطع لأخرى، مما يخلق معه شعوراً بوحدة يشمل أجزاء القصيدة وقد كان التدوير في مهية سطور هذه القصيدة عوناً على إبراز الوحدة الممتدة في مقاطعها، تلك الوحدة التي كان للبقافية دوراً في إبراز معالمها.

٢) القصائد ذات القوافي المتداخلة:

وهذا السق تشكل منه أغلب قصائد الشعر الحر - الذي تقوم عليه الدراسة - والقوافي في هذه القصائد لا تنسج نظاماً معيناً، بل نجد تكرار قافية واحدة في نهاية سطرين أو أكثر، ثم تعيرها إلى قافية أخرى، تبيها العودة مرة أخرى إلى القافية الأولى أو غيرها وهكذا، ومن أمثلة هذا نوع من القافية، هذا المقصع من قصيدة "أبي الصوري" لشاعر على عبد الله خليفة، حيث يقول على لسان العواص الشح

أ شرعة البحر تريد الاقوياء
وأنا جسمي عياء
أبف المجداف عن كفي إباء
أبدأ .. يا بحر مالي من غراء
حين صاحت بي الجموع
وفي في إحكام ربط للقلوع
في أمان الله لعيا قريب
م لوحت . وعشني الدموع
سما تلك الصواري في مين
هي و (النهام) في لحر حزين
لا بطاق (١)

والكلمات التي جاءت في آخر كل سطر هي لاقوياء - عياء - إباء - غراء - الجموع - للقلوع - قريب - الدموع - أبي - حزين - لا بطاق وقد جاءت القوافي الموسوعة والمتداخلة في قصائد الشعر الحر لتشد أطر القصيدة وتقيم بناء داخلياً أكثر تماساً والصواري في هذا المقطع قد شكلتها جميعاً حروف لد التي جاءت متلازمة مع مشاعر الحزن العميق الذي يطنى على العواص الشح وهو يرقب رحمة جديدة من رحلات العواص، ولكن التنويع في هذه الحروف (اللف والنواو والياء) جذب انتباه القارئ إلى عمق تلك المشاعر بدرجة أكبر مما لو جاءت في قافية واحدة رتيبة وبهذا ساعدت إيجاءات التوقع على إصغاء وحدة البناء في القصائد ذات القافية الواحدة، فإن عصر المعاجاة هو الذي يقوم بإحداث هذه الوحدة في القصائد الحرة ذات القوافي المتنوعة والمتداخلة.

ونختتم هذا الجزء بالتأكيد على أن الشعر المعاصر يحاول التحفيف من رتابة القافية

الوحدة حتى في مثال شعر العمودي كما رأيت في لمصائد التي تقوم على المقاصع. أما الشعر الحر فقد كان أكثر حرية في سحج إلى بضعة لمسوعة لكي يستطيع من خلال سماع في نحو في صفاء وحدة أكثر تماسكاً. وذلك لمحي هذه نحو في المتدعة تتأسس مع نحو حاب الحركة بنفسه بقي يرصدها الموقف د حل القصيدة

٣- الموسيقى الداخلية

هاك جانب هام تقوم به اللغة الموروثة داخل القصيدة إضافة إلى الجواب نسخة (الورث والتدعيم)، وهذا الجانب هو الإيقاع الموسيقي الداخلي الذي يبرزه احبير الكميات وترتيبها حتى تأتي متوافقة مع اللحظة الشعورية التي يرصدها الشاعر في الأبيات، أو ما يطلق عليه «الموسيقى الداخلية».

وقد ذكر بعض الباحثين أن الموسيقى الداخلية تتضح من خلال بعض المحسنات السديعية مثل الحساس ولطاف والمقدلة وحس التقسيم الخ إلا أننا سنتناول محالا وحدا هذه الموسيقى الدحية، وهو الدور الإيقاعي البيوي الذي يأتي من تنابع أنماط معينة أو عبارات أو حروف في سق خاص... وهو نسق جاء نتيجة محاولة البناء الشعوري ربط لحره بالكل .. وعليه فهو يقوم بدور بيوي قوي، وفي نفس الوقت يشكل هذا التناسق إيقاعاً موسيقياً داخياً يرفع من القيمة التعبيرية والتأثيرية لهذا الحره من القصيدة الذي جاء فيه^(١)

ومن خلال هذا الدور الإيقاعي البيوي نبرز أهمية المحسنات البيديعية الأخرى

ماعتارها أدوات لغوية بلحاذا إليها الإيقاع الداخلي في القصيدة لاصفاء مريد من القيمة الإيحائية لموسيقى الشعر

من هنا فإن الدور الإيقاعي البيوي تقوم به الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الشاعر لتشكيل ذلك السق الخاص، سواء أكانت محسنات بيديعية لفظية أو معنوية، أو تكرار حروف أو كلمات أو جمل وعبارات معينة، أو بناء خاصاً للجملة الشعرية يميز هذا الحره من القصيدة. كذلك فإن الوزن والقافية هما دور ما في إثراء زوايا الدور الإيقاعي البيوي من خلال تماثل الوزن والقافية أو اختلافها

الدور الإيقاعي البيوي في قصائد الشعر العمودي:

نتوقف عند قصيدة «المهذب» لخليفة الرقيان وبخاصة عند قوله:

كم غايبة خلف المحيط سقى لها تدنو البحار لى ويقترب الثرى
كم صارع الأمواج في ترحاله كم طوع الأقدار في ليل السرى
الريح تكبسو دونه في رهبة إن شقها يوماً وإن هوأ ذبرا
كم صفحة للمجد قد غطت على الواحيه في كل صوب لو درى
عالي الجيب سما على أنراه كالجم في علبائه لما سرى
وتخاله حصناً منيعاً شاعخاً لما جشا فوق الثرى وتسمراً^(١)

في هذه الأبيات نلاحظ بناء وتتابعاً خاصاً للجمال الاسمية والفعلية، هذا البناء والتتابع ساعد على ابراز إيقاع داخلي وحد أجزاء الأبيات جميعاً في ربط متمسك، وساعد بدوره على إضفاء القيمة الإيحائية للنص

فالبيت الأول يبدأ بالجملة الاسمية: «كم غايبة...» لترتبط بالجملة الفعلية في انشطر شى «تدنو البحار...» ويقترب الثرى... وفي البيت الثاني تتكرر «كم» مرتين

(١) مجلة السان، العدد التاسع، ديسمبر ١٩٦٦ ص ١٤

(١) صلاح عبد حافظ: الرمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره - ج ٢ ص ٢٤٧ - ٢٤٨

في جنل فعلة محدثة بذلك تنبأ ايضاً أكثر وضوحاً: « كم صارح الأمواج... كم صوغ الأقدار... » وفي البيت ثلث سجد يقع حمل مسار آخر في حوضه من لأدة (كم) لي مكررت موبين في تسير الأول والثاني. وحوته إلى مرج بين الحمل في الشطرين، فحملة « الريح تكو دونه... » ارتبطت بالجمل في الشطر الثاني. « إن شقها... » وإن هو أديراً، وذلك لتقديم جواب الشرط في الشطر الأول، وفي البيت الرابع يعود الخمس إلى بداية لأدة « كم » ليستمر بتتابع الإيقاع الذي أحدثته هذه لأدة في لأبيات الأولى وخمسة الفعية « قد حطت على... » جاءت لترتبط بين جملة « كم صفحه للمجدد » في شطر الأول، والشطر الثاني « ألواح في كل صوب لو دري » ويستمر هذا الإيقاع لخص الذي أبررته الحمل وترتيبها المتربط في البيت الخامس، أما بيت سادس والأخير، فإن ترتيب الكلمات في داخله جاء وكأنه يحتم تقع الكلمات والخمس في الأبيات سابقة، فالجمل « وتحاله حصاً ولما جثا. ويسمر » عدت لمتدوق من تتابع السريع لإيقاع الجمل السابقة - التي رصدت ماضي السفينة في البحر - إلى خاتمة لهذا الإيقاع في الرسو الدائم للسفينة على الشاطئ بعد توقف مهمة العوص. وفي داخل هذا البناء الإيقاعي تأتي المحسنات البديعية كحبيب الألفاظ الخلة التي تتلاءم ومعاني لقوة والشموع واضرارها في الأبيات مثل صارح الأمواج - صوغ الأقدار - الريح تكو - في رهة - إن شقها - وتحاله حصاً مبيد - جثا وتسمر - فهذه الكلمات تأتي بحقيقة جانب هام من جواب الإيقاع لدخلي في لأبيات، كذلك فإن نميلة بحر نكاس (متعاضد) وقافية الراء المحورة في آخر كل بيت معاونا مع روي الإيقاع لدخلي في برار لقيعة الإيحائية لموسيقى النص في عموميتها

ونلاحظ هذا الدور الإيقاعي السيوي أيضاً في نص آخر من قصيدة « أغنية للخليج » للشاعر عاري القصصي، حيث يقول الشاعر في هذا النص:

حسح مرث عشت بالسوي سنة فهات حدث وسل ما شئت من ختري
ركبت سبعين بحر حثت أودية طارت في تريح من ممر إلى حطر
صحكت وأحب يرعدي نسمة ونحت وأحب لن صاحباً لكدر

عشت السعادة حلاً لا يفاني وعشت أعف حزن في دم نشري
حتى أتيتك فامسح بالسحر على اهات جرحي. ورش الموج في شروري^(١)

والدور الإيقاعي في هذه الأبيات يتحقق من تلاحق الأفعال في صيغة الماضي والأمر، وصيغة الداء « حليج » في بداية النص ربطت بين الجمل الفعلية وشكلت منها بناء إيقاعياً متماسكاً. وإيقاع الأفعال في البيت الأول جاء إيداناً بتتابع خاص للأفعال في الأبيات التالية له، لذلك نجد الفعل الماضي في « مرث » ثم أفعلاً في صيغة الأمر هي: « فهات، وحدث، وسل »، وكأنها تستلزم وراءها أفعلاً أخرى تفصّل في صور الماضي التي مرث، ويود الشاعر جبار الخليج عنها ولذلك جاءت الأفعال أيضاً في الأبيات الثاني والثالث والرابع - في أعينها - في صيغة الماضي: « ركبت - جثا - طارت - صحكت - نحت - عشت السعادة - وعشت أعف حزن »، هذه الأفعال المتتالية في سمنها الحركة شكلت معها إيقاعاً ممتداً أثرى موسيقى بدائية للأبيات. وإذا كانت وظيفة الموسيقى هي إثارة الانتباه وجذبه بشدة نحو التركيب، فإن هذه الأفعال المتتالية في صيغة واحدة جذبت انتباه القارئ إلى وجوب متابعتها ترقباً لصورة تخفف من حدة هذا التتابع، هذه الصورة نجدتها في البيت الخامس، ففي هذا البيت يعود إيقاع الكلمات إلى الهدوء وتزيث ندي يصنع خاتمة بذلك التتابع السريع للأفعال والجمل في الأبيات السابقة. فحملة « حتى أتيتك » في هذا البيت تأتي مؤشراً لثلث الخاتمة، والحمل بعدها: « فامسح بالنسيم - ورش الموج » تصور ملامح إيقاع هادئ كانت الأبيات تنطله لتشكيل الصورة الكاملة للإيقاع السيوي. فحركة الأفعال وتتابعها في توزيع خاص قد شكلت إيقاعاً داخلياً ربط بين لأبيات في صورة واحدة متتابعة. كذلك فإن بعض المحسنات البديعية قامت بتحقيق جزء هام من إيقاع الدخلي للنص، منها: حسن التقسيم، ومن أمثلته في البيت الأول: « مرث عشت - فهات - حدث - وسل ما شئت من خبري »، وفي البيت الثاني: « ركبت

(١) عززي القصصي معركة ملا راية ص ٨٩

سعي بحراً - جئت أودية - طارت بي الريح...، والطاف في - أمن وحظر - وفي
«صحكت ونحت» وفي «السعادة وأعمى حزن».

وهكذا نجد أن لدور الايقاعي البنيوي في هذين المودجيين من الشعر العمودي
حاء في سماع الخاص للمحمل بين نشطتين، وهذا التوزيع يرد يقاعاً داخلأ ينمير
سواء ذو نظم مطرد ومتتابع. وهذا النظم فرصة لاسم يقطع تعييلات محددة في
كل بيت، مع وفيه وحدة مكرره. وهذا النظم لمطرده بالانقطاع الدحي استطاع
إقامة بنية واحدة ساعدت على مسح الأبيات قيمة تعبيرية أكثر شمولاً.

الدور الايقاعي البنيوي في قصائد الشعر الحر:

يتحدد دور الايقاعي لبنيوي في قصائد الشعر الحر سقاً آخر يختلف في حراء مه
عن لترتيب الذي اتخذه في قصائد الشعر العمودي، فبينما وجدنا شيئاً من النظام
لمطرده في قصائد الشعر العمودي، فإن ترتيب بكلمات وساء الجملة - الذي شكل
دور الايقاعي لبنيوي - في قصائد الشعر الحر يأتي وفقاً لدفقت السطر الشعري
سدي قد يتكون من جملة أو أكثر، أو جزء من جملة أو كلمه واحدة. وفي هذه
الدفقات والوقفات التي لا تنتع بصماً مطرد سوى ما نملبه اللحظة الشعرية يأتي
لإيقاع بدحي وهذا شكل معه ساء أكثر تماسكاً وفي هذا المقطع من قصيدة
«صدي الأشواق» يقول علي عبدالله خليفة على لسان زوجة البحار.

«يا حبيبي

سوف أحكي لك عن ليل المحرق

حين يحنو

من جموع تنروي في كل مفرق

تقطع الوقت بأوهام وأحلام، وتطرق

كل باب للدعابات وأشجان الحديث

سوف أحكي لك عن ليل المحرق

حينما يحلو من الناي المورق
في الليالي القمر ب
يسكب النحس بعرقى الخربس

سوف أحكي لك عن ليل المحرق
حين يعرق

في مناهات الصلām

وطيور الليل خيرى . لا تنام

نرصد الساعات قفراً من زحام..

من ضجيج^(١)

قالدور الايقاعي البنيوي في هذا النص قامت عدة زوايا فنية بتشكيلة منها.

(١) النسق الخاص الذي اتخذه نظام الكلمات والجمل في كل سطر شعري فجملة
«يا حبيبي» جاءت منفردة في بداية المقطع لتستلزم ختمها بتتابع الجمل حتى نهاية
السطر السادس من المقطع، فالجمل والكلمات في هذا الجزء متصلة اتصالاً تاماً، لأن
المعنى لا ينتهي بانتهاء السطر، بل يبقى متعلقاً بالسطر الذي يليه.. وهكذا، فالتعبير
في «حين يحنو» - وهو في سطر واحد - جاء متصلاً بالتصير في السطر السابق
«سوف أحكي لك عن ليل المحرق» والذي يليه «من جموع تنروي في كل
مفرق»، والجملة الأخيرة متصلة بحراء من سطر الذي يليها، والجموع «تقطع الوقت
بأوهام وأحلام»، ولا يتوقف السطر الشعري عند هذا الحد، بل نجد بداية جملة
أخرى «وتطرق» لنأتي تنمة معناها في السطر السادس: «كل سبب للدعابات
وأشجان الحديث»، ويستمر هذا الاتصال بين السطور حتى نهاية المقطع. وهكذا فإن
إيقاع الكلمات والجمل لا يتوقف عند جزء من سطر حتى يسمر مرة أخرى، وهذا

(١) علي عبدالله خليفة: أنبي الصواري ص ٥٦ - ٥٨

البوصف اخروئي والاستمرار المتتالي يشكل جانباً من الموسيقى الداخلية للمقطع وبالتالي جانب من الدور الانشاعى السيوي

(٢) ومن الزوايا الفنية التي ساعدت أيضاً على إبراز الدور الانشاعى السيوي في هذا المقطع تكرار جملة « سوف أحكي لك عن ليل المحرق » ثلاث مرات، وهذه الجملة قامت بدورها الانشاعى لأنها تحمّل في كل مرة معنى فيها معنى آخر يضاف إلى معنى السابق، وشكل جزء من المعنى العام للمقطع فهذا لتكرار بشكل انشاعاً داخياً إلى جانب تأكيد لطف اللقاء بعد طول المعاناة أثناء العياب

(٣) كذلك فإن حروف المد وانتشارها يساعد أيضاً على إبراز إيقاع داخلي يوحي بسوأة المعاناة أثناء العياب، كما نجد في بعض كلمات هذا الجزء من المقطع

« سوف أحكي لك عن ليل المحرق »

حين يعرق

في متاهات الفلام

وطيور الليل حيرى.. لا تنام

نرصد الساحات قفراً من زحام

من ضجيج

أما تقييد القافية في نهاية كل سطر شعري: « المحرق - مغرق - الحديث - المؤرق - المقمرات - الخزين - يغرق - الفلام - لا تنام... » فقد ساعد بدوره على إتمام رويد الدور الانشاعى السيوي، وذلك سلاحه مع اتصال الحمل بين سطور المقطع، فإسهية لمقيدة نكر سطر تصطرباً للوقوف قليلاً إلا أن بحثنا عن مهابة الجملة يجعلنا نتقل إلى السطر التالي... ومن هنا يبرز الإيقاع الموسيقى المميز الذي يربط بين جرثبات المقطع ويشكل معه بناء إيقاعياً أكثر تلاحماً

وفي نص آخر نجد أن بناء الصورة الشعرية هو الذي يشكل الزاوية الأولى من رويد الدور الانشاعى النبوي في قصائد الشعر الحر، وهذا النص من قصيدة:

مذكورة التاسعة عشرة من مدكرات بحار، حيث يقول محمد الفايض عن لسان سحار في بداية القصيدة

« صوت الدفوف يرن في أذني فتشرب الصلوع »

من الحين

قبل الرسو إلى الصراف المشرقات

بنسائنا ودفوفهن. نسائنا المتطلعات

للبحر حيث شراعنا كحمامة بيضاء أعيانها المطاف

فليها حين نلصق

وكفرحة الأيدي الرشيقه حين نضرب

أو نلوح بالدفوف

فرح القلوب الحاملات الأغنيات

وشوق من شمس سحار^(١)

ملاحظ في هذا النص أن الاستعارة في: « صوت الدفوف تشربه الصلوع » في أول سطر جعلت المعنى يتصل في السطور التالية، لأن الصورة ما زالت متصلة، كذلك فإن تنمة التشبيه في: « شراعنا كحمامة بيضاء أعيانها المطاف » جاءت في السطر التالي « فيها حين نلصق »، أما السطور الأربعة الأخيرة فقد شكلتها صورة تشبيهية واحدة. وجاء تقديم المشبه في هذه الصورة ليرر إيقاعاً داخلياً أكثر تماسكاً، « فرح القلوب الحاملات الأغنيات والشوق من شمس السحار كفرحة لأيدي الرشيقه حين تضرب أو تلوح بالدفوف » وهكذا نجد أن البناء المتصل للصورة الشعرية الكلمة يرر موسيقى داخلية من الممكن أن يطق عليها « موسيقى تصويرية »، وهذه الموسيقى التصويرية قامت بجزء أكبر من الدور الانشاعى النبوي إلى جانب الروايات الأخرى من بناء الكلمات والجمال، وحروف المد والاستخدام غير المنظم

(١) محمد الفايض النور من الداخل ص ٢٣٩

بمعناه حد، كل هذا يصح أن يسمى بداحية عمسة بشكل من روائا فسه
معدده

وهكذا فإن الموسيقى الداحية لشعر سواء أكان عموداً أم حراً تتحلل في أمور
فيه مدحده، تتعاقب مع بوزن والقافية ليكون وحدة موسيقية عامة للشعر
والموسيقى في النهاية ألزم قواعد العملية الشعرية، ولذلك فقد حرص الشعراء على
برازها في قصائدهم كما سبق توصلح ديك بقدر من تحليل والدراسة يوضح أهم
خصائص هذا الجانب الموسيقي



خاتمة عن الوحدة الفنية القصيدة

من خلال الفصول السابقة - التي درسنا فيها الشعر الخاص بصورة البحر - نلاحظ
أن القصائد التي جاءت معبرة عن صورة من صور البحر قد تحققت فيها سمة الوحدة
الفنية للقصيدة فالشاعر في لعب القصيدة يشكل موقفاً واحداً يسمر طول
القصيدة ليحقق لها وحدة موضوعية، وهي أول خطوة نلاحظها في القصيدة بحثاً عن
وحدتها الفنية، ثم تأتي بصورة الشعرية بكامل حاسا آخر من جوانب الوحدة الفنية.
وذلك سنأكيدها روائا الموقف الممتد في القصيدة، وقد رأينا - في بعض قصائد شعر
البحر خاصة - أن القصيدة قد قامت على صورة وحدة ممتدة تتطور بظهور حركيات
الموقف بحيث يستطيع أن يطبق عليها «القصيدة بصورة»

ولا شك أن لغة الشعر هي المادة التي يمر من خلالها الموقف وبصورة الموسيقى،
وقد استطاعت بعض القصائد من خلال كثرة الأنداد وتعبيرات الخاصة بصورة
البحر أن تشكل دلالات معنوية منحت القصيدة ثراءً إيحائياً خاصاً، كما أن هذه
الالفاظ والتعبيرات الخاصة بصورة البحر قد استطاعت أن تحدث ترابطاً سيوياً في
القصيدة خلق معه رافداً آخر من روافد الوحدة الفنية في قصائد البحر.

ثم جاءت الموسيقى في هذه القصائد معبرة عن رايوتها الإيحائية الخاصة وبحقيقة
الجانب آخر من جوانب الوحدة الفنية سواء في الوزن الذي تحدته القصيدة أو القافية
أو موسيقاها الداخلية

من هنا فإن العلاقة كانت قوية بين الموقف والصورة المعبرة عنه والموسيقى الدالة
عليه ولغته الإيحائية الخاصة، هذه العلاقة حققت معها أطراف الوحدة الفنية التي
تشدها القصيدة.

ومن خلال الدراسة التحليلية التي قدمناها في الفصول السابقة يستطيع القول بأن
الشاعر - أياً ما كان الشكل الذي يكتب على بسقه - يحاول أن يجعل مجاور القصيدة

متكاملة، لكي يحقق العمل الأدبي وجوده متى.. وهذا الوجود لا يقوم إلا على وحدة متكاملة، توحد كل زوايا التجربة الشعرية.

كما نلاحظ أيضاً هناك قدر من سحر أو التماثل في كثير من حوثات هذه بقي لتقصيدة سواء على مستوى موقف وصوره أو لغة وانسجمن. عند أصحاب شعر العمودي والحر. لأن معاصرة نصوص هذا التقارب تؤدي إلى الضرورة ولذلك فقد كان هناك قدر من التشابه في أدب لشكل الفني - بين شعراء لاقتحامهم إلى حد ما يتحكم كون شعر ما له مقاسه الخاصة التي يصعب على شاعر المعاصر أن يتجاوزها ومن هنا فإن الوحدة الكلية لتقصيدة في كلا السريين تعكس هذا التماثل وتؤكد كنهها تؤكد وعي الشاعر معاصر بمصالح الواقع وقواعد الشعر، ذلك أن الأدب من يقدم تجربة نصيح عن موقف إنساني. ويكون حده على قدر قربه من حياة البشر وتحميه بوجد هم. ويعبره على يمكن أن يمس دهم الإنسانية^(١). وهذا هو ما حاول الشاعر العربي المعاصر في احسن أن يعبر عنه من خلال صورة البحر.



أ - دواوين شعراء الخليج:

- إبراهيم بن محمد الخليفة: المجموعة الكاملة لأثار الشيخ ابراهيم بن محمد الخليفة. جمع وتحقيق، محمد جابر الانصاري، المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٦٨.
- أبو الصوي سعيد بن مسلم عياني: ديوان سعيد بن مسلم العياني. تحقيق حسين نصر، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٨٢.
- أحمد العدواني: أجنحة العاصفة. شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٠.
- أحمد محمد الخليفة:
- من أغاني البحري. دار الكشف، بيروت، ١٩٥٥.
- هجير وسراب. بحرين، ١٩٦٢.
- بقايا الغدران. المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٦٦.
- القمر والنخيل. المطبعة الحكومية، البحرين (د.ت.).
- أحمد يوسف الحبر: ديوان أحمد يوسف الجابر. جمع وتحقيق. يحيى الخوري، محمد عبد الرحيم قافود، مركز الوثائق والدراسات الاسابية، جامعة قطر، ١٩٨٣.
- خالد سعود الزيد: خالد الفرخ، حياته وأثاره. شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، شبة، ١٩٨٠.
- خليفة الوقان المحزون مع الرياح. ذات السلاسل، الكويت، ١٩٧٤.
- ذيب العامري. قصائد من الزمن السعيد. المطابع العمانية، سلطنة عمان، ١٩٨١.
- سعيد الصقلاوي. تربية الأمل. مسقط، عمان، ١٩٧٥.
- صقر الشيب. ديوان صقر الشيب. جمع. أحمد البشر الرومي، مكتبة الأمل،

الكويت (د.ت.).

- الطباطبائي: ديوان الطباطبائي. المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٥ هـ.
- عبدالرحمن رفيع
- أغاني البحار الأربعة. دار العودة، بيروت، ١٩٧٠.
- الدوران حول العيد. المطبعة الحكومية، وزارة الأعلام، البحرين (د.ت.)
- عبدالرحمن قاسم المعاودة:
- القطريات. بيروت، ١٩٥٧.
- دوحة البابل. دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.
- عبدالله بن علي الخلي: وحي العبقريّة. وزارة التراث القومي، سلطنة عمان، ١٩٧٨.
- عبدالله زكريا الانصاري: ديوان فهد العسكر، جمع ودراسة. مطبع البقعة، الكويت، الرابعة، ١٩٧٩.
- عبدالله ستان: نفحات الخليج. حكومة الكويت، لكويت (د.ت.)
- عبدالله الطائي: وداعا أيها الليل الطويل. بيروت، ١٩٧٤.
- علي السبي:
- بيت من نجوم الصيف. دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٩.
- أشعار في الهواء الطلق. دار السياسة، الكويت، ١٩٨٠.
- علي عبدالله حبيّة:
- أنين الصواري. البحرين، ١٩٦٩.
- إضاءة لذاكرة الوطن. دار الغد، البحرين، الثانية، ١٩٧٧.
- علوي الهاشمي: من أين يجيء الحزن. دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
- غاري القصبي:
- أشعار من جزائر الفؤلؤ. دار الكتب، بيروت، ١٩٦٠.

- قطرات من طبا. دار الكتب، بيروت ١٩٦٥. - دار الكتب، بيروت، ١٩٦٩
- معركة بلا راية. دار الكتب، بيروت، ١٩٧١
- أبيات غزل. دار لغنوم، الرياض، ١٩٧٦
- أنت الرياضي، المكتب المصري الحديث، القاهرة (د.ت)
- الحمى. تهامة، سلسلة الكتاب نعلني السعودي (٥٣)، جدة، ١٩٨٢.
- فاصل خلف: علي ضفاف مجردة. حكومة الكويت، الكويت (د.ت)
- قاسم حداد:
- البشارة. الشركة العربية لبلوكلات والتوزيع، البحرين، ١٩٧٠.
- القيامة. دار بكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- ماحد س صابح الخنيمى ديوان ماجد بن صالح الخنيمى. مطابع قطر نوطسة، الدوحة، ١٩٦٦.
- مبارك بن سيف.
- الليل والضفاف. مطبع قطر الوصبة، الدوحة، ١٩٨٣
- أنشودة الخليج. مطابع قطر نوطنية، الدوحة، ١٩٨٣.
- محمد حسن عبد سه ديوان الشعر الكويتي. وكالة لمطوعات، الكويت.
- ١٩٧٤
- محمد بن شيخان السالي: ديوان محمد بن شيخان السالي. جمع، محمد عبدالله السالي، شركة المطابع النمودجية، عمان، ١٩٧٩.
- محمد بن عبدالله بن عثيمين، العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين. دار العروبة، الدوحة، ١٣٨٦ هـ
- محمد الماير.
- البور من الداخل. مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٦.
- الطيب والشمس. مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٧٠

- الوائلي، محمد بن عيسى آل خليفة: ديوان الوائلي. اشراف: محمد بن راشد الخليفة، مراجعة، العوصي الوكيل، القاهرة، ١٩٧٥

ب - دواوين لشعراء آخرين:

- اس الشجري، هبة الله بن علي أبو السعادات العلوي: مختارات ابن الشجري. تحقيق، علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٥.
- أبو ريد القرشي جهرة أشعار العرب. تحقيق علي محمد اسحاوي، دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
- أحمد شوقي: الشوقيات. المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٦١
- ايليا ابو ماضي: الخنائل. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠.
- بدر شاكر الساب ديوان بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة. دار العودة، بيروت، ١٩٧١
- خليل حاوي ديوان خليل حاوي، المجموعة الكاملة. دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- رشيد أيوب:
- الأيوبيات. دار صادر، بيروت، ١٩١٦.
- هي الدنيا. دار صادر، بيروت، ١٩٥٩.
- رشيد سليم الخوري- القرويات. مطبعة مجلة الكرمة، سان باولو، برازيل، ١٩٢٢.
- صلاح عبدالصور: الناس في بلادي. دار الشروق، بيروت، انسادسة، ١٩٨١.
- علي محمود طه ديوان علي محمود طه، المجموعة الكاملة. دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- محمد ابراهيم أبو سه: البحر هو عدنا. مكتبة مديوني، القاهرة، ١٩٨٢.

- مصطفى لطفي المنوفي: النظرات. مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩١٠.
- ميث عبد العزيز: بحر الصمت. دار الكتاب العربي، القاهرة (د ت).
- ميخائيل نعيمة: همس الجفون. دار صادر، بيروت، ١٩٥٩.

المراجع

أ - المراجع العربية:

- جهه سلطان سيف: الالتقاء الحصارى وأثره في تغير البناء الاجتماعي للأسرة في قطر. ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٥.
- حارم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الخسيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
- إحسان رشق لقيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. مكتبة الحائرة، القاهرة، الثالثة، ١٩٦٣.
- سهر القلماوي: النقد الأدبي. دار المعرفة، القاهرة، الثانية، ١٩٥٩.
- سهر القلماوي، وخلف الله أحمد: دراسات في أدب البحرين. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٩.
- السيد محمد الحراوي: التجديد في موسيقى الشعر عند جماعة أبولطوس. ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٩.
- سيف مروق الشعلان: تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي. مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٧٥.
- شكري عباد: موسيقى الشعر. دار المعرفة، القاهرة، الثانية، ١٩٧٨.
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي. دار المعارف، القاهرة، الثالثة (د ت).
- صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره. ج ٢، دار المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٣.
- صلاح العبد: معالم التعبير في دول الخليج العربي. معهد بحوث ودراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٢.
- صلاح فصل: نظرية السائبة في النقد الأدبي. لائسنسو مصر، القاهرة، ١٩٨٠.
- طه وادي.
- شعر ناجي: الموقف والأداة. دار المعارف، القاهرة، الثانية، ١٩٨١.

- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. الانجلو المصرية، القاهرة، الرابعة، ١٩٧٢.
- إبراهيم العسدي: الحركة الوطنية في البحرين. مطبعة الأسداس، بغداد، ١٩٧٦.
- نوري علي سرحي: القوالي. تحقيق: عوي عبد الرؤوف، الخايعي. لقاهرة، ١٩٧٥.
- إحسان عباس.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر. سبسه عم المعرفة، المجلس لوصي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، ١٩٧٨.
- من الذي سرق السار؟ المؤسسة العربية للدراسات والبحوث، بيروت، ١٩٨٠.
- أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. بيروت، الثانية، ١٩٦٠.
- حيدر أحمد عصمور: الصورة الفنية في التراث القدي واللاعي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤.
- جيل صبيح: المعجم الفلسفي. ج ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.

- شعر شوقي، الفنان والمسرحي. دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٨١.
- جاليات القصيدة المعاصرة. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
- عبدالعزیز حسین. محاضرات عن المجتمع العربي في الكويت. معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦١.
- عبد نقادر الرماحي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام. إربد، الأردن، ١٩٨٠.
- عبد نقادر القطر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشاب. القاهرة، ١٩٧٨.
- عبدالقاهر الجرجاني:
- أسرار البلاغة. تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١.
- دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.
- عبدالله الصبيب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر، بيروت، الثانية، ١٩٧٠.
- عبدالمتعل الصمدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح للسكاكي. المطبعة النموذجية، القاهرة، الرابعة (د.ت).
- عمر مدين سماعين: الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة، الثالثة، ١٩٧٨.
- عبوي الهاشمي: الشعر المعاصر في البحرين. ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٨.
- عبي بن عبدعزیز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تصحيح: أحمد عارف الرئيس، مكتبة محمد علي صبح، القاهرة (د.ت).
- علي عشري رايد
- موسيقى الشعر الحر. ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٦٨.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العلوم، جامعة القاهرة، الثانية، ١٩٧٩.
- عيسى الباعوري: أدب المهجر. دار المعارف، القاهرة، الثانية، ١٩٦٧.
- قسم اللغة العربية بكلية الانسانيات، جامعة قطر: النصوص الأدبية، دراسة وتحليل. دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ١٩٨٣.
- لبي محمد صالح: أدب المرأة في الكويت. ذات السلاسل، الكويت، ١٩٧٨.
- ماهر حسن فهمي:
- الحسب والعروة في الشعر العربي الحديث. معهد بحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠.
- تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج. مؤسسه برسالة، بيروت، ١٩٨١.
- المذاهب النقدية. دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ١٩٨٣.
- محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
- محمد الرميحي.
- التناول والتعبير الاجتماعي في الخليج العربي. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٥.
- الحريس، مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي. دار اس حلدون، بيروت، ١٩٧٦.
- محمد زكي العشماوي
- قصايا النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، الثالثة، ١٩٧٨.
- النابغة الديباني. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

- محمد غنيمي هلال:

- الرومانتيكية. دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١.

- النقد الأدبي الحديث. دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

- الموقف الأدبي. دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

- قضايا معاصرة في الأدب والنقد. دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت.).

- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة، الثانية، ١٩٧٨.

- محمد مندور: الأدب وفنونه. دار نهضة مصر، القاهرة، الثانية (د.ت.).

- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الاندلس، بيروت، الثانية، ١٩٨١.

- موسى حسين موسى: البترول وأثره في التغير الاجتماعي في الكويت. ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٧٤.

- نعم حسن البياي: الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر. دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٧.

- يوسف عبدالرحمن الخليفي: التحفة البهية في الآداب والعادات القطرية. مطابع العهد، الدوحة، ١٩٨٠.

ب - المراجع المترجمة:

- أ.أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

- أرنست فيشر: ضرورة الفن. ترجمة: أسعد حليم، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

- أوستن وارن، رينيه ويليك: نظرية الأدب. ترجمة: محي الدين صبحي،

مراجعة: حمام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.

- جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ترجمة: سامي الدروبي، دار البقعة العربية، دمشق، الثانية، ١٩٦٥.

- سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية. ترجمة أحمد نصيف الجناني، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢.

ج - الدوريات:

- البيان، الكويت:

- العدد التاسع، ديسمبر ١٩٦٦.

- العدد الثاني والعشرون، يناير ١٩٦٨.

- العدد السادس والأربعون، يناير ١٩٧٠.

- العدد السادس والتسعون، مارس ١٩٧٤.

- الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الأول، ربيع ١٩٨٢.

- حولية كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد الثاني ١٩٨٠.

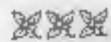
- العصبية، سان باولو، العدد الخامس، تشرين الثاني ١٩٤٩.

- فصول، القاهرة:

- المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١.

- المجلد الثالث، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣.

- المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤.



٨٨	الموقف الرمزي من البحر:
٨٨	(١) دلالات رمزية لمواقف مباشرة
٩١	(٢) توظيف بعض الاشارات والشخصيات التاريخية
٩٧	(٣) التجارب الرمزية:
٩٨	- الرمز الانساني
١٠٨	- الرموز المعنوية

الصفحة

الموضوع

مقدمة البحث

٩

الفصل الثاني: الصورة الشعرية

١١٦	أهمية الصورة الشعرية
١٢٠	الصور القائمة على التشبيه:
١٢٠	- مصادر التشبيه
١٢٤	- طبيعة التشبيه:
١٢٤	• علاقة المقارنة بين طرفي التشبيه
١٢٧	• المشابهة الحسية
١٣٥	- وظيفة التشبيه
١٣٩	الصور الاستعارية:
١٤١	- مصادر تشكيل الاستعارة
١٤٣	- طبيعة الاستعارة:
١٤٣	• التشخيص:
١٤٣	• تشخيص مظاهر الطبيعة
١٤٧	• تشخيص المدركات المعنوية
١٤٨	• تبادل المدركات
١٥١	- وظيفة الاستعارة
١٥٤	الصور المركبة:
١٥٥	- الصورة المركبة في قصائد الشعر العمودي
١٥٩	- الصورة المركبة في قصائد الشعر الحر

الفصل الأول: الموقف من البحر

١٤	الموقف في الفلسفة والأدب
١٨	الموقف المباشر من البحر:
١٨	(١) وصف البحر
٢٣	(٢) صورة الغوص والبنار:
٢٣	- فخر الشاعر بماضي الغوص
٣٢	- تصوير معاناة البحار:
٣٤	• المعاناة المادية
٥٠	• المعاناة النفسية
٦٥	(٣) الموقف من القضايا المعاصرة:
٦٥	أ - الموقف السلبي:
٦٨	- شكوى الشاعر الى الشاطئ
٧٠	- العودة الى الماضي وبعث الذكريات
٧٣	- الصراع غير المتكافئ بين الذات وتحديدات الواقع
٧٦	- الرحلة والهروب من مسببات الألم
٧٩	ب - الموقف الايجابي:
٨٠	- مزج معطيات القوة في البحر بمظاهر الالم في الواقع
٨٢	- دور المرأة
٨٤	- العودة الى الأصالة

٢٢٨	أهمية موسيقى الشعر
٢٣٢	(١) الأوزان الموسيقية:
٢٣٧	- الكامل
٢٤٤	- الرمل
٢٤٧	- البسيط والطويل
٢٥٠	- المزج والتقارب

٢٥٧	(٢) القافية:
-----	--------------

٢٥٧	أهمية القافية:
-----	----------------

٢٦٠	أ - القافية في قصائد الشعر العمودي
-----	------------------------------------

٢٦٤	ب - القافية في قصائد الشعر الحر:
-----	----------------------------------

٢٦٤	• القصائد ذات القافية المتتابعة
-----	---------------------------------

٢٦٦	• القصائد ذات القوافي المتداخلة
-----	---------------------------------

٢٦٨	(٣) الموسيقى الداخلية:
-----	------------------------

٢٦٩	- الدور الإيقاعي البنيوي في قصائد الشعر العمودي
-----	---

٢٧٢	- الدور الإيقاعي البنيوي في قصائد الشعر الحر
-----	--

٢٧٧	خاتمة عن الوحدة الفنية للقصيدة
-----	--------------------------------

المصادر والمراجع

٢٨٠	أولاً: المصادر:
-----	-----------------

٢٨٠	أ - دواوين شعراء الخليج
-----	-------------------------

٢٨٣	ب - دواوين لشعراء آخرين
-----	-------------------------

٢٨٥	ثانياً: المراجع:
-----	------------------

٢٨٥	أ - المراجع العربية
-----	---------------------

٢٨٩	ب - المراجع المترجمة
-----	----------------------

٢٩٠	ج - الدوريات
-----	--------------

١٦٤	القصيدة الصورة:
١٦٥	- قصيدة «اللؤلؤة»
١٧٣	- قصيدة «زغيب الطيور الجارحة»
١٨٠	الخيال والصورة الشعرية

الفصل الثالث: اللغة والموسيقى

١٨٤	أولاً: لغة الشعر:
-----	-------------------

١٨٤	خصوصية اللغة الشعرية
-----	----------------------

١٨٨	(١) شيوع بعض الألفاظ والتعبيرات الخاصة بالبحر:
-----	--

١٨٨	أ - دلالتها:
-----	--------------

١٩٢	• الشاطئ
-----	----------

١٩٤	• الموج
-----	---------

١٩٦	• الزورق
-----	----------

١٩٩	• الشراع
-----	----------

٢٠١	• المجاديف
-----	------------

٢٠٤	• الدر واللؤلؤ
-----	----------------

٢٠٧	• أسماء السفن والاسماك
-----	------------------------

٢٠٩	• أغاني البحر
-----	---------------

٢١١	- تعليق على توظيف مفردات البحر
-----	--------------------------------

٢٢٠	ب - الترابط البنيوي للألفاظ والتعبيرات
-----	--

٢٢١	(٢) ظاهرة التكرار:
-----	--------------------

٢٢٤	- قصيدة «الذكرى الثانية من مذكرات بحار»
-----	---

٢٢٤	- قصيدة «وتعطين كالبحر»
-----	-------------------------

٢٢٨	ثانياً: موسيقى الشعر:
-----	-----------------------

الصفحة	السطر	الخط	الصواب
٩	١١	الكويت	الكويت
٢٠	١٢	ولذلك	ولذلك
٢٢	هامش (٢)	أعلى	إلى
٣٤	أعبر	يتنق	يتنق
٣٧	٤	النبول	الستوك
٦٠	١١	ضوها	ضرمها
٦٥	١١	السر	السر
٦٩	٢	كف	كف
٧٢	٤	للأها	للزها
٧٢	هامش (٤)	٥٨ - ٥٩	ص ٧٠
٧٥	١٥	السراة	السراة
٧٦	٢	قرارا	قرارا
٧٧	١٢	ومعبر	معبر
٨٢	هامش (١)	٥٦	٦٨
٨٢	هامش (٣)	٦٤ - ٦٥	٧٧ - ٧٦
٨٤	١٧	ذات	ذا
٨٩	هامش (٢)	٢٠	٢٩ - ٣٠
٩٠	هامش (١)	٥٦ - ٦٦	٦٨ - ٧٨
١٣٧	١٤	مع	معا
١٤٢	١٢	إنسان	الإنسان
١٥١	١٩	حياء	حياة
١٥٧	٨	يدخو	يدنو
١٦٤	٥	نقص	القصور
١٧٤	١٤	مفهوم	مفهوم
١٩٦	٣	بخل	لحق
١٩٦	٧	خفاف	ضفاد
٢١٠	٢٠	الحاد	الرهاد
٢١٦	٢	ولم	ولجم
٢١٧	١٣	يا	في
٢٢٤	٢	تليف	تصليف
٢٢٥	٥	الفريق	الفريق
٢٢٥	٩	الفريق	الفريق
٢٢٧	١٨	نقص	إن لم تعد مهمة الأدب المحافظة على دلالة اللغة في المعجم بقدر ما هي بمثابة
٢٣٩	١٦	حتى	حين
٢٤٩	١١	من	في
٢٥٠	٧	المحبوة	المحبوة
٢٥١	١٠	من	عن
٢٦٢	٤	المصر	المصر
٢٨٠	٩	البحري	البحرين